Jäncke

Händel und Shakespeare.

Händel und Shakespeare.

Zur Ästhetik der Tonkunst.

Von

G. G. Gervinus.

Leipzig,
Verlag von Wilhelm Engelmann.
1868.

An Friedrich Chrysander.

Sie haben mir Ihr Leben Händels gewidmet, den vollen Garbenbund eines reichen Herbstes. Da haben Sie ein Diomedisches Gegengeschenk: einen dünnen Strauß von Stoppelähren aus demselben Felde. Der Dürftigkeit der Gabe völlig bewußt, freue ich mich gleichwohl, dieß Buch durch diese Zuschrift Ihrem Lebensbilde Händels anzufügen. Nicht allein, weil Beide von dem gleichen Gegenstande unserer gleichen Verehrung handlen; nicht allein, weil ich in meiner Schrift mich in zahlreichen Verwendungen an die Ihrige werde anzulehnen, auf sie zu berufen, aus ihr zu ergänzen haben; nein ganz besonders darum, weil Ihr Werk wie kein anderes zu meinem ganzen schriftstellerischen Wesen und Wirken in einer innersten Beziehung steht, deren Natur nicht leicht ein Anderer so wie ich ermessen kann. Seit dem ersten Erscheinen meiner Geschichte der deutschen Dichtung ist in Deutschland die Wissenschaft der Cultur- und Literaturgeschichte in einer fröhlichen Fruchtbarkeit emporgeblüht. In der stattlichen Bibliothek, die sich aus den Arbeiten auf diesem Gebiete zusammensetzt, ist kein Buch, das

mir in dem Maaße Eines Geistes mit meiner Dichtungsgeschichte zu sein scheint, wie das Ihrige. Die Art und Weise, wie Sie das Wirken des einzelnen Geistes, so groß er sei, in der Bildungsgeschichte seiner Zeit stets in der Abhängigkeit zu zeigen trachten, in der er der ganzen Vergangenheit und Überlieferung wie der Umgebung und Zeitgenossenschaft verschuldet ist, um wieder seinerseits die Zukunft und Nachkommenschaft zu Schuldnern seines Einflusses, zu Erben seiner Errungenschaften und Vermächtnisse zu machen, dieser streng historische Sinn erinnerte mich durch Ihr ganzes Buch an meine eigenen Bestrebungen, die mir bei der Ausarbeitung der Dichtungsgeschichte zumeist am Herzen lagen. Besteht diese Verwandtschaft zwischen beiden Werken in Wahrheit und nicht blos in meiner Einbildung, so dürfte ich mich freuen, in ihr die Anfänge einer Kette gebildet zu sehen, die vielleicht eine gemeinsame Wirksamkeit in einer gleichen Richtung erleichtern und befördern möchte. Eben jetzt bin ich im Begriffe, diese schöne Hoffnung mit dem gegenwärtigen Versuche auf eine gefährliche Probe zu stellen.

Ich habe in der Einleitung zu meinem Shakespearebuche Händel mit dem britischen Dichter zusammen genannt als die von zwei blut- und bildungsverwandten Nationen ausgegangenen und wetteifernd bewunderten, geistverwandten Meister in zwei verwandten redenden Künsten, als die leuchtenden Dioskuren, die in beiden Künsten die sicheren Bahnzeiger einer glücklichen Fahrt sind. Seitdem lag es mir stets im Sinn, in einer weiter greifenden Parallele zu zeigen, daß diese Zusammenstellung Beider nicht ein bloßer auf zufällige Ähnlichkeiten gegründeter schimmernder Gedanke ist, sondern daß Beider Geistes-

verwandtschaft tief auf dem gemeinsamen Grunde germanischer Volksart, auf einer gleichen Gesundheit der angeborenen geistigen Natur, auf einem ähnlichen inneren Bildungsgange, selbst auf einer Ebenmäßigkeit in Neigungen und Schicksalen beruht. Der Inhalt der vorliegenden Schrift, die diese Parallele zieht, liegt daher seit zwei Jahrzehnten ganz fertig in meinem Kopfe. Es wäre auch sonst nicht möglich gewesen, ihn gerade jetzt in einer Zeit der tiefsten politischen Gährungen niederzuschreiben. Die plötzliche Veränderung in der ganzen Lage der Zeit, die nicht gerade zu musischen Beschäftigungen einlädt, hat übrigens das ihrige beigetragen zu meinem Entschlusse, mich dieser langereifen Arbeit zu entledigen und gerade jetzt, zu so wenig passender Stunde, das halbe Versprechen, das ich bei Veröffentlichung des Werkes über Shakespeare gegeben habe, einzulösen. Im ersten Entwurfe dachte ich an ein ausführlicheres Werk, das nun durch Ihre Lebensbeschreibung überflüssig geworden ist, in welcher ganze Reihen einschlagender Erörterungen in gelegentlichen Winken zerstreut liegen. Daher beschränkt sich das, was hier von Händel in Vergleichung zu Shakespeare gesagt wird, im Wesentlichen auf die Hervorhebung weniger größerer Gesichtspuncte, die noch dazu in eine gewisse Ferne gerückt sind durch die vorausgeschickte theoretische Einleitung: ein massiges Piedestal, dessen Aufrichtung mir nothwendig erschien, um Händel auf die Höhe zu heben, auf der er gesehen werden muß, wenn seine kolossale Gestalt zugleich in ihrem ganzen, schönen Ebenmaaße erkannt werden soll.

Von dem Dichter redend hatte ich keinerlei Anlaß zu irgend einer lehrhaften Vorbereitung des Lesers. Über Werk und Wesen

der Dichtung, über ihre Vorbilder in Welt und Natur, über die Kunstgattungen in welchen sie denselben gerecht zu werden strebt, gibt es feste Grundsätze die weithin bekannt und anerkannt sind; wie sich zu ihnen der Dichter verhalte, von dem es sich handelte, springt aus Shakespeare's klarer und fester Ausübung seiner Kunst von selber überdeutlich in die Augen. Weit einfacher, weit schärfer, weit bestimmter noch liegt, durch Händels weit zahlreichere Schöpfungen vermittelt, auch in seiner Kunstübung ein Kunsturtheil, eine Kunstlehre, eine musikalische Ästhetik vor. Darüber sind Sie mit mir einig. Aber auch darüber sind Sie es, denke ich, daß es eitel wäre zu erwarten, durch die blos gelegentliche oder vorübergehende Darlegung der Händel'schen Kunstpraxis irgend einem Leser irgend einen hellen Begriff von den Grundsätzen beibringen zu können, die bewußt oder unbewußt seiner Ausübung unterlagen. Über Natur und Aufgabe der Musik, über Kern und Grund ihres Wesens, über Ziel und Zweck ihrer Schöpfungen ist durch die mannichfaltigsten, von himmelweit verschiedenen Gesichtspuncten aussetzenden Kreuz- und Querlehren verstandeskalter Naturforscher und irrlichtelirender Kunstphantasten, systemfroher Philosophen und klügelnder Künstler und Techniker, herber Kenner von eigensinniger Einseitigkeit und süßlicher Liebhaber von verschwommener Geschmacksbildung, denkender Köpfe die nicht empfinden, empfindsamer Seelen die nicht denken, genußsüchtiger Feinhörer, die weder denken noch empfinden können, so viel Trübheit der Anschauung und so viel Wirrsal der Meinung in die Welt gekommen, daß Niemand den Anderen, daß kaum Jemand sich selber versteht. Auf diesem Gebiete schien es mir

daher unerläßlich vom Ei und Keim anhebend auseinanderzulegen, wie ich mir selber klar geworden war, wenn ich den Anderen klar werden und nicht geradezu in den Wind reden wollte. Eintretend in die Stelle, wo von Kepler und Euler an die großen Meister der Physik und Physiologie, die Begründer und Vollender der Schalllehre und des technischen Systems der Musik, zurückzutreten pflegen, in die Stelle, wo es gilt: nicht die wissenschaftlichen Grundlagen der Tonkunst, die elementaren Eigenschaften des Tonmaterials und die Hülfsmittel des musikalischen Handwerks, sondern die psychischen und geistigen Hebel offen zu legen, die die Musik erst zur eigentlichen Kunst erheben, schicke ich meiner Parallele den Versuch voraus — nicht einer ausgeführten musikalischen Ästhetik, wohl aber der unentbehrlichsten Vorarbeit, einer verläßlichen Fundamentirung derselben: der Darlegung des geistigen Grundes und Wesens der Tonkunst. Es wird diesem Versuche an Klarheit und Bestimmtheit nichts gebrechen; ob er nicht dennoch in den Wind geredet sein wird, steht dahin. Diese Kunst ist in sich so dehnbar, ihre Kenntniß und Betreibung ist so gemein geworden, die zahllosen Menschen die ihr obliegen sind so durchaus verschiedener Natur, daß eine Einigung der Ansichten über dieselbe jetzt und künftig so wenig bestehen wird, wie sie zu Aristoteles' Zeiten bestand. Den meisten Lesern wird meine Auffassung der Sache anstößig, abstoßend, seltsam und absonderlich dünken. Und doch ist sie nur eine Rechtfertigung und Bestätigung der allgemeinen instinctiven oder durchdachten Auffassung, der Gefühle oder der Ideen vom Wesen der Musik, welche die Menschheit seit 3000 Jahren so gut wie unwandelbar unterhalten hat; doch sind, wenn man

selbst das Einzelste der Auseinandersetzungen zergliedern wollte, unter meinen sämmtlichen Sätzen, auch unter denen, die am meisten fremdartig und neuerungssüchtig erscheinen werden, sicherlich nur sehr wenige, die nicht schon einmal, und vielleicht schon hundertmal, in diesem oder jenem Zeitalter, unter Griechen oder Italienern, unter Franzosen oder Deutschen geäußert worden wären. In diesem Bereiche gibt es nichts so Kluges und nichts so Widersinniges, nichts so geschichtlich Festbegründetes und nichts so aus der Luft Gegriffenes, was nicht aufgestellt und behauptet worden wäre, um sich gegenseitig zu bestreiten und um beiderseitig vergessen zu werden. Wenn irgendwo, so wird es daher hier ein Verdienst sein, das Verständige, das da und dort schon einmal gesagt worden ist, noch einmal wieder zu sagen. Ich will es versuchen zu thun, in der Voraussicht überallher bestritten, und auf die Gefahr hin, von den Einen der Wunderlichkeit, von den Anderen der Nachbeterei geziehen zu werden. Ich will es thun, und wäre es nur um den Wenigen zu gefallen, welche die leichten und schweren Dinge gern nach ihrem Gewichte schätzen und die gleichgültige Vermengung des Besten mit dem Gemeinsten gleich sehr in der Kunst wie im Leben verabscheuen. Sollten meine Sätze ja den unverhofften Erfolg haben, dießmal etwas mehr zu haften als sonst, so könnte dieß nur die Wirkung der strengeren Ordnung und der unerbittlichen Folgerichtigkeit sein, in der sie vielleicht, mit früherem verglichen, ausgesprochen werden.

In meiner Parallele nun kann ich hoffen, ja wissen, daß ich Ihnen in allen wesentlichen Puncten zu Danke schreiben werde: Sie werden in vielen Stellen (ich bekenne mich mit

Freuden dazu) nur eine Zusammenfassung der Ergebnisse Ihrer Händelbiographie finden, an vielen anderen müssen Sie sich selber wieder lesen. Was Sie aber zu diesem einleitenden Theile sagen werden?? Ihnen ist bekannt, daß ich über Musik nur als ein Laie spreche, dessen Interesse in dieser wie in jeder anderen Kunst nur auf die Kunst, und durchaus und in keiner Weise auf die Technik und Wissenschaft geht, von der ich, sei es in dieser, sei es in den plastischen Künsten, so gut wie nichts verstehe. Wo ich je unternommen habe, über musikalische Gegenstände zu reden, habe ich stets in einseitigster Strenge diesen einseitigen Laienstandpunct der bloßen Betrachtung des geistigen Gehaltes, der ästhetischen Bedeutung, des eigentlichen Kunstwerthes musikalischer Werke eingehalten. So thue ich auch hier. Und ich höre schon die geringschätzigen Rügen dieser Einseitigkeit von Seiten der Kenner und Meister, denen ich nur zu bedenken gebe, daß die bloße Möglichkeit, die bloße Neuheit eines solchen einseitigen Standpunctes nach so vielen Jahrhunderten, ja Jahrtausenden musikalischer Praxis unstreitig doch eine unendlich größere, eine säculare Einseitigkeit von der anderen Seite beweist. Wegen dieser meiner Laienschaft nun habe ich von Ihnen keine Anfechtung zu befahren. Sie wissen, wie uralt die Erfahrung, und wie ganz es überdieß in der Ordnung ist, daß man die Frage nach vernünftiger Begründung der Musik an die Tonkünstler selbst am wenigsten stellen darf, die, wo sie sich zu einer Antwort am geneigtesten zeigen, sich gewöhnlich am ungeeignetsten dazu erweisen, und wo sie am geeignetsten wären, am ungeneigtesten dazu sind. Den Laien das Mitsprechen in der Musik untersagen zu wollen, sind Sie schon darum weit entfernt,

weil Sie aus der Musikgeschichte allzugut wissen, (woran ich meine Leser gelegentlich selbst noch erinnern will) wie viel gerade diese Kunst dem Mitsprechen der Laien zu danken hat: sind doch fast bei jeder der großen Entwicklungskatastrophen der Musik eben die Laien mitrathend und mitthatend, ja geradezu bahnbrechend im Vordergrunde gestanden! Sie verargen mir daher selbst den Ton der Zuversicht nicht, mit dem ich den Stand der Laien zu vertreten unternehme, die jetzt seit sehr lange nicht mehr in musikalischen Dingen zur Sprache gekommen sind, weil sie sich den eigentlichen Kunstverstand nicht zuzutrauen und ihrem gesunden Menschenverstande nicht hinlänglich zu vertrauen wagen. Gleichwohl bleibt mir ein Zweifel der Bescheidenheit zurück: es hätte ein Berufnerer dieß lange Schweigen brechen sollen. Wenn es sich allezeit so schwer bewiesen hat und beweisen wird, eine musikalische Ästhetik nicht allein in ihren allgemeinen Zügen unanfechtbar, sondern auch von allen Seiten wissenschaftlich begründet aufzustellen, so ist es darum, weil eine fast unmögliche Ausstattung von Geist und Wissen, weil die zusammengeschossenen Kräfte eines tüchtigen Physikers und Physiologen, eines menschenkennenden Philosophen und Psychologen, eines Meisters der musikalischen Technik, eines Kenners der Musikgeschichte und eines in allgemeiner Kunstkenntniß genau Bewanderten dazu erforderlich sind. In keinem einzigen dieser Fächer weiß ich mich eigentlich zu Hause. Was mich tröstet, ist dieß: daß in diesem Momente, bei der maaslosen Verirrung und Verwirrung des musikalischen Kunsturtheils nichts vielleicht übler angebracht wäre, als eine tiefe Grundlegung zu einem festen wissenschaftlichen Bau; wo eher ein rasch aufgeführtes Schirmdach am

Orte scheint, unter dessen Schutz man die Fundamentirung eines monumentalen Gebäudes beginnen mag. Viel wäre schon gewonnen, wenn unter der Aufrichtung dieses leichteren Gerüstes auch nur Einzelne der Bauleute, die zu dem größeren Werke zusammenarbeiten müssen, sich verständigen lernten. In dieser Beziehung richtet hier der Kunstfreund an den Kunstkenner eine erste ernste Frage. Zwischen Beiden, zwischen dem Interesse des eingeweihten Fachmannes, (der durchdrungen von der überwiegenden Bedeutung der technischen Wissenschaft der Musik allzuleicht Kunst und Handwerk verwechselt,) und dem Interesse des Laien, (der den Inhalt eines Tonstücks so wenig von Contrapunct und Harmonistik abhängen sieht, wie den eines großen Dichtungswerkes von der Metrik,) wird immer und ewig ein Zwiespalt bleiben. Je seltener es dem schaffenden Tonkünstler in seinen Werken gelingt, durch den genau richtigen Mittegang zwischen Welt und Schule diesen, in der Natur der Sache gelegenen Zwiespalt von vornherein zu schlichten, um so schwerer wird es dem Beurtheiler (ob er mehr auf Seiten der Welt oder der Schule steht,) gemacht bleiben, die Grenzlinie zwischen Kunst und Handwerk scharf zu erkennen und sicher zu ziehen. Wenn unter allen Tonkünstlern Einer thatsächlich die Kluft zwischen jenen streitenden Interessen ausgefüllt hat, so ist es Händel. Seinen Verehrern stünde es daher vor allen Anderen wohl an, die Grundzüge einer musikalischen Ästhetik aufzustellen, die einen Frieden zwischen Welt und Schule, Gebern und Empfängern stiftete. Ob nun aber zwischen diesen Verehrern selber, ob zwischen uns Beiden sogar, die wir bei unserer ersten Begegnung zu unserer heitersten Überraschung die seltenste Überein-

stimmung all unserer Gefühle und Begriffe von Händel'scher Kunst entdeckten, bei diesem meinem Versuche, jene Grundlinien zu zeichnen, nicht ein neuer Streit entstehen wird, das ist die große Frage, die ich in den ersten Theilen dieser Schrift an Sie richte. Wäre es nicht so, könnte auch dieser theoretische Theil Ihre Beistimmung erhalten, so wären alle meine Ringe, für mich zunächst, gestochen. Die Stimme der übrigen Welt wird auf alle Fälle Zeit und Weile brauchen, sich zu entscheiden.

Heidelberg, Sommer 1868.

Gervinus.

Inhalt.

I.

Zur Ästhetik der Tonkunst.

Aus der Geschichte.

Einleitung.

Ob Musik eine nachahmende Kunst sei.

Der älteste Erforscher der Kunstgesetze hat den Satz aufgestellt, daß alle Künste, und so auch die Musik, dem Wesen nach auf Nachahmung beruhen. Aristoteles, Poetik

Diesen Ausspruch hätte man schon darum für unanfechtbar halten sollen, weil der Mensch in seinem dürftigen Vermögen überhaupt nichts erfunden, nichts erdacht und erschaffen hat, wozu ihm die Natur nicht eine Handhabe hätte bieten müssen. In der That war es auch bis auf die neuesten Zeiten, noch bei den Musikphilosophen des 17. und 18. Jahrhunderts fast ausnahmslos, als selbstverständlich zugestanden geblieben, daß wie alle anderen Künste so auch die Musik eine nachahmende Kunst sei; daß (wie Rousseau sagte) sie wie alle anderen Künste durch Nachahmung erst zu dem Range einer Kunst erhoben werde. Rousseau faßte die Sache am letzten Ende an, wo die Musik ästhetisch vollendete Kunstwerke schafft; er hätte ebenso wohl am äußersten Anfange stehen bleiben können: denn schon in ihren bloßen sinnlichen Elementen, Rhythmus Harmonie und Melodie, beruht alle Musik in ihrem ersten natürlichen Entstehen auf unbewußter Erfassung und Nachahmung von Naturerscheinungen.

Es ist ganz nagelneu, nicht länger als ein Menschenalter her, daß eine entgegengesetzte Behauptung auftauchte, welche die Tonkunst, als eine abgeschiedene Welt für sich, dem Gerichtsbann der übrigen Künste entziehen möchte, ableugnend, daß ihr wie der Malerei, der Sculptur oder Dichtung in der Natur ein bestimmtes Vorbild zur

Nachahmung gegeben sei. Diese neue Satzung, angestoßen durch einen wesentlich eingeschränkten Satz von Hegel dem man die unbeschränkteste Auslegung gab, wurde alsbald von tiefsinnigen Philosophen und leichtsinnigen Künstlern, von geistreichen Naturkundigen und erfolgreichen Ästhetikern, selbst von gelehrten Kennern der Musikgeschichte in friedlichster Übereinstimmung aufgenommen, angenommen und als eine unantastbare Wahrheit weitergepredigt.

Es ist dieß eine Ansicht, die früher als in dem letzten Menschenalter, vor der Zeit der entschiedenen Vorherrschaft der Instrumentalmusik, gar nicht hätte entstehen können. Ein ganz vereinzelter älterer Theoretiker, Chabanon, ein Widersacher Rousseau's, der ihr auf der Spur war, der nicht zu sagen wußte was in der Kunst der Musik „die Natur wäre", sah sich über der Betrachtung aller gesungenen, an die Dichtung angelehnten, daher eben so sehr wie die Dichtung nachahmenden Musik, sofort genöthigt, jene Ansicht auf die gespielte Musik zurückzuschränken, die damals noch ohne Bedeutung und Geltung, gewiß ohne alle Anmaßung war. Erst als man in ausschließlicher Vorliebe für die Instrumentalmusik die Meinung zu fassen wagte, daß diese, weil sie von Wort und Dichtung unabhängig ist, die einzig wahre und ächte Musik sei, fiel man auch auf jenen Gedanken: es gebe für die Musik überhaupt keinen Gegenstand der Nachahmung, da ja (sagte man) „die Natur keine Sonate, keine Ouverture, kein Rondo kenne", da sich in der Natur also nichts „nachzumusiciren" finde für die Spielmusik, von der allein, als der einzig unabhängigen und darum einzig wahren Musik, bei dem Erforschen des Wesens dieser Kunst überhaupt die Rede sein könne.

Wie irrig und wie oberflächlich dieser Gedanke und jene Meinung sei, hätten selbst die oberflächlichsten Nachdenker und Nachforscher, wenn sie sich nur mit der einseitigen Vorliebe für die Instrumentalmusik nicht den Ausgangspunct hätten verrücken wollen, leicht inne werden müssen. Denn von keinem Theile der Musik ist so einfach zu sagen, was er nachahme, als gerade von jener Art Instrumentalmusik, die — erst in der neuesten und letzten Epoche der Tonkunst — mit dem

Anspruch einer selbständigen Kunstbedeutung auftrat. Sie ist in ihrem Entstehen, um es platt zu sagen, eine platte Nachahmung der gesungenen Musik. So hat Diderot den Neffen Rameau's sagen lassen; so sagte Beattie, so Mattheson, so jeder musikalische Denker des vorigen Jahrhunderts, der auf den Gegenstand zu reden kam. Und kein Satz kann durch alle Thatsachen der Musikgeschichte so unbestreitbar festgestellt werden wie dieser. Dieß wird unten ausführlicher nachzuweisen sein.

Aristoteles wird also seinen guten Grund gehabt haben, als er unter allen Künsten auch die Musik, und unter den verschiedenen Zweigen der Musik ausdrücklich auch „den meisten Theil der Instrumentalmusik" zu den nachahmenden Künsten zählte. Der Theil, den er ausnahm, konnte nichts anderes sein als die zum Lehren und Lernen bestimmte Spielmusik. Auch diesen Theil hätte er nicht auszunehmen brauchen. Denn er wird damals, nicht anders als heute, meistentheils nur aus zusammengewürfelten und durcheinander geschüttelten, mehr noch platt entlehnten als platt nachgeahmten Tonstücken bestanden haben.

So ist man von vorn herein geneigt, den Aristotelischen Satz auch für die Tonkunst, wie für jede andere Kunst, als bewiesen zu erachten. In der That ist er für die Musik viel unwidersprechlicher beweisbar, als für die meisten anderen Künste.

Es ist sehr schwer zu sagen, was die Baukunst eigentlich nachahme. Es ist sehr wenig damit gesagt, wenn man der Malerei und Bildhauerkunst die Gestalt zum Gegenstande ihrer Nachahmung giebt. Der Dichtung hat Lessing die Nachahmung von Handlungen zur Aufgabe gestellt, und vielleicht ist dieser Satz außer von dem Einen Göthe von keinem Poeten weiter beistimmend begriffen worden. Nichts dagegen ist leichter zu sagen, als was die Musik zu ihrem Vorbilde in der Natur hat. Es ist in seinem ganzen Umfange in Einem einzigen Worte zu sagen.

Der **Ton** ist der Gegenstand der Nachbildung für die Tonkunst.

Man erwartet, statt einer wortreichen Phrase wie sie in der

musikalischen Ästhetik üblich sind, eine einsilbige Phrase zu hören? Möchte nur dieß mistrauische Vorurtheil den Leser bestimmen, der folgenden Auseinandersetzung mit um so geschärfterer Aufmerksamkeit zu folgen.

Die Ursprünge des Gesanges.

Nachahmung von Lauten der unbeseelten Natur.

Unzähligemale hat sich der (bereits ausgebildeten) Tonkunst zur Nachahmung schon das bloße Schall- und Lautwesen in der todten unbeseelten Natur entgegenbieten müssen, die, sobald sie in ihren, feindlich getrennten oder friedlich sich begegnenden, Elementen bewegt und belebt wird, die Art ihrer Erregung dem menschlichen Ohre durch die Art ihres Schalles kund gibt. Das Tosen des Erdbebens und der Sturz der Lawine, das Brausen des Meeres, das Rauschen des Stromes, das Plätschern des Baches, das Murmeln der Quelle, das Sausen und Heulen des Sturmes, das Rollen und Krachen des Donners, das Flüstern und Säuseln des Windes, das Sprühen, Knistern und Prasseln der Flammen, diese ganze Stufenleiter vielartiger Schallbilder birgt natürliche Keime der Musik in sich, die nur einer Hand bedürfen, welche die ungleichartigen und regellosen Laute und Geräusche kunstreich umbildend in Klänge und Töne von geregelten Schwingungen zu zähmen weiß. Wir sehen aber von diesen Naturbildern der Tonkunst an dieser Stelle noch ab, wo es uns gilt, ein Tonreich aufzufinden, in dem der ursprüngliche, noch kunstlose Mensch einen ursprünglichen und unmittelbaren Antrieb zu Nachbildungen von Tönen erhalten konnte, die eine kunsthafte Anlage in sich trugen. Solch ein Antrieb war in jenen Erschütterungen der festen, flüssigen und luftigen Elemente, die theils durch begleitende Gesichtsreize anziehend und Lust erregend, theils durch ihre unnahbare Gewaltigkeit schreckhaft und Unlust erregend wirken, unstreitig gelegen, aber schwerlich für den ursprünglichen Menschen aus der ersten Hand der Natur. Bis die heftigen jener Bewegungen den

Menschen nicht mehr in Furcht und Grauen gefangen hielten, bis die sanften nur überhaupt einen Reiz auf sein Wohlgefühl ausüben konnten, bis beide auf so sympathische und zugleich schon von der Naturgewalt befreite Seelen stießen, die, zwischen den Tonweisen der äußeren Natur und den Ausdrucksarten der inneren menschlichen Welt ein verknüpfendes Band empfindend, sie gegenseitig zu übertragen und die Sprache der Natur ihren eigenen Gefühlen, das eigene Gefühl den Bewegungen der Natur zu leihen verstanden, dazu gehörte schon eine fortgeschrittene Ausbildung des menschlichen Gemüthes und der einbildsamen Kräfte des Geistes. Ja bis man nur jene Naturelemente selber zu der kunstlosesten Kunst benutzen lernte und den Lufthauch zum Musiker auf der Windharfe machte, mußte man schon zu der technischen Ausbildung von Tonwerkzeugen vorgerückt sein, mußte man bereits gelernt haben, die natürlichen Töne elastischer Körper künstlerisch zu verwerthen und in Rohr, Holz und Horn die zerstiebende Luft zu bannen, um sie zur Erzeugung musikalischer Töne zu bändigen.

Nachahmung von Tönen der beseelten Natur.

Die unorganische Natur hat nur der ursprünglichsten der bildenden Künste, der Baukunst, unmittelbare Vorbilder zur Nachahmung in ihren ruhenden stummen Formen gegeben; die ursprünglichste der redenden Künste hat die ihrigen aus der beseelten Schöpfung erhalten. Erst mit der Stimme eines organischen Geschöpfes, sagt Aristoteles, tritt ein Ton von beseeltem ein, ein Ton, der eine Meinung und Bedeutung hat: nur solche Töne, als die angemessenen lautbaren Ausdrücke der Erregungen eines inneren seelischen Lebens, haben eine Anlage zu künstlerischem Anbau; daher auch jene Stimmen der elementaren Natur diese Anlage erst erhalten, wenn ihnen der Mensch aus seinem Innern eine solche Bedeutung geliehen hat. Noch in der niederen Thierwelt entbehren für uns alle Laute, die nicht, wie bei den Wirbelthieren, von eigentlichen (durch einen Kehlkopf mit seinen Hülfsapparaten gebildeten) Stimmen ausgehen, einer solchen Bedeutung und Meinung. Selbst bei den wilden oder roheren Säugethieren und Vögeln ist das Grunzen und Knurren, das Brummen und Brüllen, das

Schnauben und Heulen, das Zwitschern und Schnattern, das Kollern und Balzen, das Krähen und Gackern eine stumpfe, so ausdrucksarme wie häßliche Sprache: eine Katzenmusik der Inbegriff aller mistönenden Abscheulichkeit. Bei den vollkommeneren, den Menschen näheren Vierfüßlern dagegen findet sich eine reich angelegte Tonleiter von höchst bezeichnenden Empfindungslauten, die nicht allein den Geschöpfen ihrer Gattung, die auch anderen Thieren verständlich sind; und wenn schon bei den roheren Thieren die Sprache ihrer lebhafteren gegensätzlichen Erregungen feindlicher Wuth oder freundlicher Zuthunlichkeit für alle ähnlich gearteten Wesen gleich erkennbar ist, so sind bei Hunden und Affen die feinsten Spielarten der Empfindung, Freude und Unmuth, Drohung und Bitte, Schmeichelei und Zorn, Scherz und Bosheit, Muth und Furcht, Übermuth und Prahlerei in den Lauten wie in den begleitenden mimischen Bewegungen von einer nicht misverstehbaren, in sich natürlichen Wahrheit des Ausdrucks. Bei den Singvögeln tritt zu dieser Wahrheit auch die Schönheit des Ausdrucks hinzu. Zeugt bei allen Vögeln ihre hohe Temperatur, die ausdauernde Kraft ihres Fluges und die Vollkommenheit ihrer Athmungsorgane, bei Vielen der scharf entwickelte Gesichts- und Gehörsinn und die mit der Begabung der edelsten Säugethiere wetteifernde Intelligenz von einem erhöhten Lebensprozesse, einem leichteren wohligen Dasein, so steigert sich dieß noch bei den Singvögeln in der Blüte ihrer Jahresexistenz zu einem Lustgefühl hochzeitlicher Stimmung, dessen Ausdruck in dem anmuthreichen Gesang ihrer klangvollen Kehlen weit über die Sprache der rohen Bedürfnisse und Begehrungen der übrigen Thierwelt hinausreicht. Wenn zwar dieß Wonnegefühl, gleich der Lust aller anderen Thiere, nur in sinnlichem Behagen wurzelt, der Gesang, der ihm Ausdruck gibt, hat doch keinen anderen sinnlichen Zweck weiter; und er deutet durch die bloße Stärke seiner Empfindungskraft eine Art Kunst-Trieb an, in einem andern wörtlicheren Sinne, als in dem wir das Wort auf den Instinct der Thiere anzuwenden pflegen. Nirgends war daher der Mensch unmittelbarer als hier auf seinen eigenen Kunsttrieb, eines der

schönsten Vorrechte seiner Geistesbildung, hingewiesen. In den Naturtönen des Vogelgesangs war für die ersten Menschen, in denen sich eine erste deutliche Empfindung losrang, das ganz fertige Vorbild zu eigenen Tonkünsten gelegen. Und kein pragmatistischer Satz geschichtlicher Vermuthung wird gerechtfertigter sein, als der bei Lucrez schon ausgesprochene: daß die Nachahmung der Vogelstimme die erste und älteste Kunstübung des Menschen war; der nur einfach zu versuchen hatte, wie weit er mit seinen Kehlmitteln, in dem Zungenwerk seines Stimmorgans, wetteifern könne mit den chromatischen Künsten dieser Natursänger, die (anders als die Säugethiere) ihre Stimmen in einem, nur ihnen eigenen, unteren Kehlkopfe bilden. Unerreichbar in der Beweglichkeit des Stimmorgans war im übrigen der Gesang dieser Lehrmeister leicht zu überbieten. Melodiearm, unrhythmisch und harmonielos beruht er ganz auf einem angebornen, einförmigen und bis auf wenige Modulationen unwandelbaren, der Vervollkommnung unfähigen Instinct. Man hat neuerdings, nach dem Vorgang des alten Kircher, die Melodien der Vogelarten von den zwei Tönen des Kukuks an bis zu den buntesten Intervallen der künstlichsten Sänger genauer bestimmt und hat ihren Umfang nur auf wenige, aber in sich sehr abgestufte Töne beschränkt gefunden. Ihre Fähigkeit, gegliederte Melodien einzulernen, reicht nur bis zu gewissen enge gezogenen Grenzen. Eine seltsame Fügung ist es gewesen, daß der Welt die kunstreichsten der Singvögel erst zur Zeit der kunstreicheren Ausbildung der menschlichen Musik, erst seit der Entdeckung von Amerika bekannt geworden sind, wo man eine ganze Naturakademie von Vogelkünstlern aufgefunden hat. Dort haben deutsche Reisende in Brasilien einen Schulmeister gehört, der regelmäßig und fehlerlos die Tonleiter von h bis a singt; dort kennen die Andenbewohner in dem Cilgero und der ihm stets gesellten, seinen Gesang begleitenden Calandaria ein Paar Duettisten; dort singt die „vierhundertzüngige" Spottdrossel in Mexico im Gefolge ihrer eigenen Melodie die Tonweisen vieler anderer Vögel in zierlichen Verschönerungen nach, mit ausgebreiteten Flügeln in den seltsamsten

Bewegungen, wie im eitlen Wohlgefallen an sich selber, sich wiegend und wendend, steigend und sinkend mit dem Heben und Fallen der Töne, der Virtuoseste aller dieser Virtuosen. Technisch verstanden hätte übrigens dieser reichere Vogelgesang der neuen, hat der einfachere Vogelgesang der alten Welt dem Menschen nur äußerliche ferne Anstöße zu einer ausbildsamen Tonkunst geben können; sinnig verstanden war dagegen in dem einfachsten schon ein Abgrund zu nachsinnender Vertiefung gelegen. Sinnig verstanden haben Nachtigall und Lerche allein, wie lebendige Urbilder der zwei gegensätzlichsten Gemüthsstimmungen, in ihrem Gesange, die eine wie aufgelöst in ihren nächtlichen Trauertönen, die andere wie emporgerissen von ihren hellen jubelnden Morgengrüßen, den beiden Grundformen alles Empfindungswesens, der Fröhlichkeit und der Schwermuth, einen Naturausdruck gegeben, dessen Zauber viele menschliche Kunst überragt. Sie waren von Gott bestellte Sangmeister, wie Luther die Nachtigall nannte, für die ersten menschlichen Sänger; und die größten Tonmeister zur Zeit der höchsten Kunstvollendung haben sich im Wetteifer mit ihren Modulationen gefallen.

Ursache der Annäherung des menschlichen und thierischen Wesens im Bereiche der Empfindungen.

Es wird unserer Untersuchung zu Statten kommen, wenn wir im Vorübergehen darauf aufmerksam machen, wo der eigentliche Grund gelegen ist der auffallenden Annäherung des thierischen und menschlichen Wesens in der Berührung des menschlichen und thierischen Gesangs. Es könnte den Schein haben, als läge in dieser Einen Beziehung der geflügelten Luftbewohner zu dem vernunftbegabten Menschen ein Sprung vor in den Ordnungen der Natur; aber es ist nur ein Schein. Die Thierwelt ist in dem Zustande der Selbstempfindung in einem wohligen Augenblick ihres Daseins auf ihrer höchsten Höhe, wo sie dem Menschen natürlicherweise am nächsten rückt. Ihr ganzes Treiben fließt aus dem Triebe der Ernährung und Erhaltung. Darauf zielen alle die wunderbar-zweckmäßigen instinctiven Verrichtungen der Thiere ab, die Wirkungen eines unbewußten Seelenlebens, die eine schwer bestimmbare Mitte zwischen physiologischem Mechanismus und

psychischer Willkür halten, die nicht Handlungen sind, sondern in der Organisation bedingte und durch sie benöthigte, daher der Gattung gleichmäßig gemeinsame Bewegungen, obgleich sie dann doch wieder in veränderten Verhältnissen auch zweckmäßig verändert und angepaßt und so, wie neue Kenntnisse aus neuen Erfahrungen, der Gattung vererbt werden. Trotz diesen verstandähnlichen Fähigkeiten der Thiere aber erzeugt die stets wiederkehrende Erregung des Bedürfnisses bei ihnen auch nicht Eine Bewegung nur eines fortschreitenden Triebes, weder eine Steigerung des Bedürfnisses noch eine zunehmende Sorgfältigkeit in seiner Befriedigung. Der höchste Punct des thierischen Daseins ist vielmehr nach gestilltem Bedürfniß, wenn die Strebungen der entbehrenden, die Widerstrebungen der bedrohten Existenz zur Ruhe gebracht sind, die Empfindung dieses Wohlseins, das Lustgefühl des behaglichen Augenblicks. Die Thiere haben schwerlich ein Bewußtsein ihrer Existenz, wohl aber ein Gefühl derselben. Vielfach mit den schärfsten Sinnen begabt, sind sie nothwendig durch alles, was ihr Dasein anspricht und was ihm widerspricht, durch Schädliches und Zuträgliches, aufs schärfste erregt, für angenehme und unangenehme Empfindungen äußerst empfänglich; einsichts- und willenlos wie sie sind, werden sie von diesen sinnlichen Eindrücken, den Gefühlen der Lust und Unlust, ganz ausgefüllt und von ihnen allein beherrscht; ihr Seelenleben ist in dieser Sphäre völlig beschlossen. Ihr Bewußtsein über ihre liebsten, den Naturtrieb am höchsten befriedigenden Thätigkeiten äußert sich nur in diesen Empfindungen: der jauchzende Jagdhund, das stolzirende Roß, wenn sie mit frischen Kräften zu Jagd und Ritt geführt werden, geben nur in ihnen ihren seelischen Antheil an ihrem Werke kund und enden, wenn mit der Kraft auch der Quell ihrer Lust erschöpft ist, in der Unlust der Ermüdung. In der Lust an gewöhnten Bedürfnissen und deren Stillung, an gewöhnten Verrichtungen und deren begleitenden Folgen, und in der Unlust an dem Gegentheile, wurzeln auch alle die feineren und feinsten Gefühle der Thiere, ihre Liebe und ihr Haß, Stolz und Demuth, Neid und Eifer-

sucht, Dankbarkeit und Unzufriedenheit, Schmeichelei und Groll, ihr Mitgefühl für Leidende, selbst die Spuren von Verlegenheit, Scham, Reue und Gewissen, die sie verrathen können. Es ist aber das Vorrecht nur der vollkommensten Thiere, diese feineren Empfindungen zu besitzen und vollends ihnen einen wärmeren Ausdruck zu geben. Bei ihnen aber sind dann die Laute und Geberden, in denen sie ihre Seelenzustände bezeichnen, immer der Empfindung genau entsprechend, daher immer sprechend, von einer naturgemäßen und ungekünstelten Wahrheit: ihre Äußerungen eines allgemeinen Wohlgefühls, ihre Töne der Lockung, der Warnung, der Trauer, des Zorns, der Spielfreude, der Liebeslust sind nie unangemessen, nie widersprechend, daher auch nie misdeutbar. Auch nicht für den Menschen misdeutbar. Denn Mensch und Thier verstehen sich in ihren Empfindungslauten: selbst für wilde Thiere haben die Drohtöne des Menschen eine einschreckende, und seine Schmeicheltöne oft eine wie bezaubernde Kraft. Das Empfindungsleben ist bei Mensch und Thier seiner Art nach gleich, nur nach Umfang und Innerlichkeit, nach Klarheit und Bewußtheit verschieden. Von den drei Hauptfunctionen des Lebens, von welchen die Ernährung Menschen, Thieren und Pflanzen gemeinsam, der Pflanze aber ausschließlich zukommt, nannte Aristoteles die Empfindung diejenige, die das Thier vor der Pflanze voraus und mit dem Menschen gemein hat, dessen alleiniges Vorrecht dann das Denken ist. In dieser einfachen Anschauung liegen die Erklärungsgründe, warum sich der Mensch in dem Bereiche der Empfindung auf eine Strecke so nahe mit dem Thiere berührt, und warum er sich so bald auf so viel weitere Strecken von ihm entfernt. Das Reich der Empfindung, für das Thier eine Mark die seine inneren Vermögen eingrenzt, ist für den Menschen nur eine Übergangsgrenze.

Fortschritt der Menschheit zu Vernunft und Sprache.

Man mag sich einen ursprünglichen Zustand der Menschheit denken, wo sie, wie das Kind im ersten Lebensjahre, in sinnlicher Empfindung ganz aufging gleich der Thierwelt; wo wie bei dieser alle Äußerung des Seelenlebens nur in Gefühlslauten, in den unarticulirten

Tönen der Empfindung bestand, die ein unwillkürlicher Naturdrang erpreßt um eine Störung in dem Gleichgewichte der Existenz wieder auszugleichen: einer Art Weltsprache, die wie die Zeichensprache der Geberden mehr als Einer Gattung lebender Wesen, Thieren, Barbaren und gebildeten Menschen gleich verständlich ist. In diesem Zustande konnte der Mensch zu einer instinctiven Nachahmung thierischer Laute gelangen, die zu ihm sprachen, auch solcher, die wie der Vogelgesang seinem eigentlichen Stimmorgane nicht natürlich waren, die ihn aber dergestalt ansprachen und anzogen, daß sie ihn sogar zur Auffindung und Verwendung eines zweiten Tonwerkzeuges, dem Pfeifen mit Lippen und Mundhöhle, anleiten mochten. Immerhin konnte in diesem Zustande nur von Natur die Rede sein und nicht von Kunst; die musikalischen Anklänge, ja Vollklänge, die auf der Fährte der Naturrufe der Empfindung zu erreichen lagen, mußten überall gekreuzt sein von den musikwidrigsten, mistönigsten Schreien sei es der rohen Lust, sei es des wilden Schmerzes. Bis die griechische Komödie Nachtigallgesang und Froschgequak in künstlerischer Absicht nachahmte und die Tragödie wortlose Weherufe in melodische Modulationen faßte, mußte, wie bei der ersten künstlerischen Nachahmung der Schalle in der elementaren Natur, schon eine sehr verfeinerte Kunstbildung eingetreten sein. Bis aber auch nur in jener ältesten ursprünglichsten Menschheit der Gedanke auftauchen konnte, auf die natürlichen Empfindungslaute in absichtlicher Nachahmung einen ersten Kunsttrieb zu richten, dazu gehörte, daß der Mensch die große Grenzlinie, die ihn von dem Thiere scheidet, bereits überschritten, daß er sich von der Außenwelt gegenständlich ganz anders als das Thier zu trennen gelernt hatte, daß sein inneres Wesen aus dem bloßen Stande des Erleidens, wo es von den Dingen empfindend ergriffen ist, zu einem schaffenden übergegangen war, wo es die Dinge denkend ergreift. Der Mensch war nicht bestimmt, wie das Thier, die äußere Welt in die bloße Beziehung auf sein sinnliches Dasein setzend bei der einzelnen Erfahrung mit dem Reflexe seines Gefühles stehen zu bleiben, nicht blos seine Empfindungen und Vorstellungen (wie

auch das Thier vermag) zu bewahren, zu erinnern und zu gesellen, sondern im Festhalten, Vergleichen und Aufeinanderwirken derselben die Masse der Erfahrungen denkend zu sammlen und zu ordnen, zu gliedern und zu unterscheiden, in den besondern Thatsachen sich abziehend das Allgemeine vorzustellen, in den vielerlei Fällen Einerlei Gesetze, in dem Veränderlichen das Beharrliche zu erkennen, Gedankenbilder zu entwerfen, Begriffe zu bilden, durch die er sich der massigen Schöpfung zu bemächtigen vermöchte. Das Abbild dieser ordnenden Geistesthätigkeit in der Lautwelt ist die gegliederte Sprache, der Ausdruck dieser Sonderung ist die Benennung, die Verkörperung des Begriffes ist das Wort. Von dem Augenblick an, da der geistige Instinct des Menschen, den großen Act seiner Abtrennung vom Thiere vollziehend, in Einem und demselben Moment das Licht seiner Vernunft entfachte und mit den vielbeweglichen Theilen seines Stimmapparates neben den rohen thierischen Schreien, neben den musikhaltigen Gefühlstönen die verschiedenen Laute und Geräusche, Vocale und Consonanten, bilden lernte, aus deren Verbindungen der Körper der Sprache erwuchs, erhielten die Stimm- und Gehörorgane des Menschen in dem Geschäfte des tausendfältigen Austausches der geistigen Besitze und Erwerbe der Individuen einen unendlich viel höheren Beruf, als die Vernehmung und Mittheilung bloßer Empfindungslaute; sie wurden zu tausendfältigen Quellen immer neuer Anknüpfungen mit der äußern Welt; die Alleinherrschaft der Empfindung hörte auf, sobald ihr erster Verkehr mit dem erwachenden Geiste begann. In ihren endlosen Wechselwirkungen mit erweiterten und vervielfachten Wahrnehmungen, Vorstellungen, Einbildungen, Gedanken, Begehrungen und Bestrebungen mußte sich die Empfindung selbst zwar unendlich erweitern, vermischen, verfeinern, vergeistigen, unter der Vermehrung der Reize in jeder Weise wachsen; aber sie wurde dann auch von allen diesen geistigen Elementen durchwachsen, und mußte in die Gefahr gerathen, überwachsen zu werden. In den lautbaren Äußerungen der ältesten Menschheit schon mußte, sobald sie sprachkundig ward, der einst isolirte Natur-

laut der Empfindung durch die bloße Natur des scharfgeschnittenen, in seiner Zeitdauer knapp bemessenen Wortes in sich abgeschwächt, verkürzt, verkümmert werden, so wie in dem Stande der höchsten Ausbildung Kopf und Verstand, wo sie sich Raum schaffen, Herz und Gemüth stets beeinträchtigen, Gedanke und Rede der unbegrenzten Empfindung eine Schranke ziehen werden. Das Gefühl, das geschwätzig zu reden gelernt, ist auf dem Wege sich selber auszureden, zu Ende zu reden; ist auf dem Wege sich selbst sich auszureden, sich vernünftelnd zu beschwichtigen und niederzureden.

Der Ton in der Sprache.

Wenn wir in den Naturlauten der Elemente nichtsmeinende Töne gefunden haben, denen die menschliche Einbildungskraft erst eine Meinung unterschieben mußte, um ihnen einen musikalischen Gehalt abzugewinnen; wenn wir in der Thierwelt und der ursprünglichsten Menschheit unarticulirte, aber deutlich bezeichnende Empfindungslaute entdeckten, von einer musikalischen Anlage in sich, die auch in dem Gesange der Vögel schon einen Ausdruck erhielt der selbst den rohen Naturmenschen zu unwillkürlicher Nachahmung reizen konnte, bevor er noch zu einer eigentlichen Absicht kunsthafter Nachahmung befähigt gewesen wäre, — wo werden wir nun in der vorgeschrittenen, zu vernünftigem Denken vorgebildeten, sprachkundigen Menschheit die Vorbilder der musikalischen Nachahmung und Kunstverwerthung zu erforschen haben? Der allein würdige Vorwurf aller Kunst ist der Mensch mit allen seinen gereiften Kräften: in ihm also und in seinem lautbaren Wesen müssen die eigentlichen Keime der Tonkunst sich vorfinden, in seiner articulirten Sprache und Rede, dem Erzeugniß und Werkzeug seines denkenden Geistes, in der wir doch gerade die musikhaltigen Empfindungslaute so bedroht und bedrängt darstellen. Sie wurden von ihr bedrängt und bedroht. Aber sie wußten auch der Bedrohung zu begegnen. Sie wußten sich in dem Schooße ihrer Bedrängerin selber eine gesicherte Zufluchtstätte zu bereiten. Zu dem wunderbar reichen Grundstock der Sprache sollte nicht der denkende Verstand allein die verschiedenen Capitalien alle beschaffen. Die Empfindung selber

brachte für sich allein, sie brachte in Verbindung mit der Einbildungskraft zu dem sprachlichen Gesammtvermögen einen zwiefachen Schatz hinzu, den sie denn auch, als sie sich — reif und mündig geworden — in der Musik ein eigenes Kunstgebäude schuf, zu ihrem eigenen selbständigen Haushalte von der Sprache zurückbegehrte und zurückerhielt. Einen plastischen Theil der Sprache, die Onomatopöien, die Worte, welche hörbaren und sichtbaren Eigenschaften der Dinge in der todten und lebenden Natur nachgeahmt waren, und weiterhin die metaphorischen Benennungen abgezogener Begriffe mit greiflichen bildlichen Bezeichnungen, schossen Empfindung und Phantasie in einem productiven Zusammenwirken gemeinschaftlich ein. Einen weit ursprünglicheren, ganz gegensätzlichen, den unplastischsten, ätherischsten Theil der Sprache aber lieferte die Empfindung für sich allein. Einen Rest von jenen ihr ganz eigenen unarticulirten Lauten, die Interjectionen ohne begrifflichen Sinn, ordnete sie unter die articulirten Worte der Sprache ein. Dieß aber ist ein verschwindender Theil ihres Einschusses, dessen große Hauptmasse der Ton bildet, den sie in den schallenden, klingenden Theil der Worte, die Vocale, einzunisten verstand. Dieß ist der Ton κατ᾽ ἐξοχήν, den wir den eigentlichen Gegenstand der musikalischen Nachahmung nannten: die Betonung, der Accent in den Worten der Sprache, in dem allein wir unsern Gefühlen einen lautbaren Ausdruck zu geben vermögen.

Die Betonung Mutter der Musik.

Die musikalischen Denker des 17. und 18. Jahrhunderts, die Doni, Kircher, Vossius, Rousseau, waren alle einig, die Musik aus der Natur des Accents erstehen zu sehen, ihren Ausdruck aus der Betonung herzuleiten, die aus der Kraft der Empfindung stammt; der Pater Mersenne nannte die Worte die Sprache des Geistes, die Accente die Sprache des Gefühls, von der schon Er bemerkte, daß sie der Mensch auf eine gewisse Strecke mit dem Thiere gemein habe. Diese Ansicht von dem Ursprung und Keime der Tonkunst war alt überliefert. Im Alterthum findet sich der Spruch: der Accent ist die Pflanzschule der Tonkunst. Das Mittelalter spitzte ihn noch schärfer

zu: die Betonung ist die Mutter der Musik; accentus mater musices. Die ganze musikalische Ästhetik ist in den drei Worten. Sie ist sogar in den gebildetsten Sprachen der alten und neuen Welt in blos Einem sinnschweren Worte enthalten. Bei Griechen und Deutschen bezeichnet das Wort Ton (vom Sanskrit tan = τανύειν = τείνειν = dehnen) zugleich mit der Betonung in der Sprache das eigentliche Bereich der Tonkunst, das ganze Material, in dem sie arbeitet, von dem sie in unserer Sprache benannt ist. Noch deutlicher und greiflicher bezeichnet der „Accent" bei den Römern (ab accinendo), die Prosodie bei den Griechen (ἀπὸ τοῦ προςᾴδειν) das, was in der Sprache selbst zum Gesange (quasi ad cantum, sagt Sergius) hinüberleitet. In dem ächten Sinne seiner Entstehung und Bildung wendet daher die römische Kirche das Wort Accente an auf die Cantillationen, die recitirenden Singweisen der Hauptstücke der Liturgie, die nur durch einen Anflug von musikalischer Betonung von Rede zu Gesang gehoben sind. Im ächten Sinne brauchen auch die romanischen Poeten das Wort sehr häufig für Gesang und Musik überhaupt. Selbst in Deutschland nimmt man wohl das Fremdwort in seinem ursprünglichsten Sinne zur Bezeichnung des singenden Tonfalls am Schluß der gesprochenen Redesätze, der von Volk zu Volk, und innerhalb der Völker landschaftlich so eigenthümlich unterschieden ist.

Verschiedene Arten der Betonung. Der Empfindungsaccent.

Von dieser letzteren Anwendung des Wortes abgesehen, unterscheidet man in der Sprache dreierlei Arten des Accents aus dreierlei verschiedenen Ursachen der Veränderung der Stimme: den grammatischen oder Silbenaccent, der in unseren germanischen Sprachen wesentlich Betonung der Stamm- und Wurzelsilbe des Wortes ist; den rhetorischen, logischen, syntaktischen, Wort- oder Satzaccent, den Accent des emphatischen Nachdrucks, der in der zusammenhängenden Rede auf den wichtigsten Worten und Begriffen liegt; und den (im Vergleich zu diesen beiden) unendlich reichen, eine ganze Welt beherrschenden musikalischen Accent, der allein uns zu beschäftigen hat, den pathetischen oder Empfindungsaccent, der durch die feinsten Beugungen der Stimme

den Gefühlen des Redenden eine besondere Sprache verleiht. Den Silbenaccent bezeichnet die griechische Sprache, und jede andere könnte es thun, in der Schrift mit besonderen Zeichen; den logischen Accent können wir in der Schrift durch Unterstreichung der Worte, im Druck durch Sperrung ihrer Buchstaben bemerklich machen; die Empfindungsaccente sind ohne Bezeichnung in der Sprachschrift, die für die Empfindung starres Eis ist, so lange der beseelende Ton sie nicht schmilzt, der in ihr nicht gehört oder gelesen, sondern nur empfunden, empfindend errathen werden kann. Wollte man die Empfindungsaccente in der Schrift bezeichnen, so könnte dieß nur durch Noten geschehen: dieß deutet selbst ganz äußerlich den Punct handgreiflich an, wo die Sprache in Gesang, in Musik übergeht. In den beiden ersten Arten des Accents behauptet die Sprache, selbst wo sie schon zu Gesang geworden ist, allezeit ihr volles Recht und bindet auch den Gesang an ihre Regeln und Gesetze; die Pflege des dritten, des Empfindungsaccents, wird der Sprache durch den Gesang — bei seinen ersten kunstlosesten Versuchen schon — entrissen, dessen eigenen Gesetzen und Regeln die Sprache sich dann ihrerseits zu unterwerfen hat. An den Silbenaccent bindet sich die Dichtkunst der germanischen Idiome (die nicht wie die alten Sprachen in der Quantität ein zweites Silbengesetz besitzen und nicht wie die romanischen gegen die Silbenwerthe gleichgültig sind) durch die Metrik. Der logische, rhetorische Accent ist in der Redekunst in ihrem weitesten Begriffe heimisch. Den Empfindungsaccent nimmt sich die Tonkunst, durch das einfache Mittel ihn für sich als Selbstzweck zu behandeln, zum Materiale einer bewundernswürdigen zweiten Sprache nicht des Verstandes und der Begriffe, sondern des Gemüths und der Gefühle.

Zu dieser zweiten Sprache leitete die Natur der Empfindung vor aller Existenz einer Ton- und Gesangkunst schon innerhalb der Begriffssprache durch die ihr eigenthümlichen Betonungen hin. Der logische Accent macht die näheren oder entfernteren Beziehungen und Verbindungen der Sätze und Gedanken untereinander vor- oder zurücktreten;

er schattirt und verändert mit seinem Gewicht die Urtheile selbst in den kleinsten Sätzchen (wie in jenem Schiller'schen: Es kann nicht sein, kann nicht sein, kann nicht sein); ihm gilt es nur um Nachdruck und Schwere; daher er den Lauf der gewöhnlichen Rede nur wenig aufhält, die gemeinhin eilt, um die Kette der Gedanken Urtheile und Schlüsse faßlich und überschaulich zu machen. Wogegen der pathetische Accent der Empfindung (die sich im Verweilen und im schwelgenden Verweilen in sich selber gefällt) der trockenen klanglosen Verstandessprache überall eine neue andere Sprache an- und unterzuschieben arbeitet, indem er die Vocallaute der von der Empfindung bevorzugten Worte über die Natur der gewöhnlichen Rede bald hebt bald senkt, verstärkt oder schwächt, verkürzt oder dehnt, spannt oder erschlafft, verdumpft oder erhellt, um das was geredet wird nicht allein verstehen, sondern auch fühlen zu machen. So oft auf den Anstoß eines lebhaften äußeren Eindruckes im Gemüthe die feineren Nervenschwingungen und Erbebungen des Inneren in der Rede lautbar werden wollen, so gibt ihnen die Empfindung nicht das zähe Material des engbegrenzten Wortes, sondern das elastisch schwingende des unbeschränkt biegsamen Tones zum Resonanzboden. Jeder bloße Vocal, dem sie mit ihrem Accente sich anheftet, wird durch ihn, wie jedes begrifflose Ausrufungswort, ein Echo für die mannichfaltigsten Erregungen der Seele, für eine endlose Reihe von Übergängen aus dem tiefsten Tone der Unlust bis zu dem höchsten der Lust. Hoch und gedehnt wird das I ein Ausdruck der leichten Verwunderung, kurz und tief spricht es eine unwillige Abweisung aus. Kurz und klar abgestoßen in der Höhe ist A eine freudige Überraschung über eine angenehme Neuigkeit; kurz und trocken in der Tiefe eine unmuthige Abmahnung; voll, hell und gedehnt ein Ausruf der Bewunderung. Das O zur Interjection geworden, empfängt wie Ah und Ach von dem Empfindungsaccente jeden Ausdruck der Freude wie des Schmerzes; alle drei können verwunderte Fragen ausdrücken, wirkungssichere Einwürfe ankündigen, misbilligende Vorwürfe und freudige Einstimmung aussprechen, Entzücken und Schauder, Abschen

und Wohlwollen, Bitten und Verbitten, Bewunderung, Verwunderung und Verhöhnung, gekränkte und befriedigte Eitelkeit, Bescheidenheit und Stolz. Dieselben willkürlichen Abstufungen legt die Empfindung mit ihren Accenten in jedes Begriffswort, das an sich für sie nur eine leere Hülse ist, in die sie die Kerne tausendfältiger Ausdrücke birgt. Ja und Nein sind, geschrieben oder mit dem logischen Accent ausgesprochen, nichts als Bejahung oder Verneinung, Behauptung oder Ableugnung, Willfahrung oder Weigerung; mit dem Empfindungsaccente können sie die begleitenden Gefühle der Zufriedenheit oder des Verdrusses, Trotz oder Verschämtheit, Wuth oder Fröhlichkeit, Sanftmuth oder Zorn, Befehl oder Bitte, Nachgiebigkeit oder Strenge, Ungeduld oder Gelassenheit ausdrücken. Mit der Tonerhebung gesprochen, die der Frage eigenthümlich ist, kann die Antwort Ja zur Frage werden, und fragend kann es Überraschung, Erstaunen, Befürchtung, Bedenken, Bitte, Unglauben, Zweifel und alles Mögliche bezeichnen. Man kann dem Ton nach Dank sagen ablehnend und annehmend, lässig, oberflächlich, leichtsinnig, oder innig, demüthig, andächtig; man kann das Wort mit Verachtung und mit Hohn betonen. In dieser endlos geschäftigen Thätigkeit durchbricht der Empfindungsaccent, der sich schon in der bloßen Eile und Weile seines Tempo's dem Sinne und Willen des Begriffes und Wortes nirgends fügen will, die gewöhnliche Rede mit unaufhörlichen Anklängen an Gesang und Musik, mit beständigen Ansätzen zur Bildung einer neuen Sprache. Einer Sprache, die das Wort dem Gedanken zu seinem Werkzeuge überläßt, den Ton aber als das Werkzeug der Empfindung zu eigener selbständiger Ausbildung an sich nimmt; und die, sobald sie sich nach eigenen technischen Gesetzen einen eigenen Bau errichtet, auch der Form nach so selbständig wie dem Begriff und Wesen nach, ungeschieden aber unterschieden von der Redesprache, in und neben und über ihr sich zu eigener Schönheit entfaltet.

Die Musik in der Sprache.

Es giebt demnach in Kraft des Empfindungsaccentes einen Gesang, eine Musik schon in der gesprochenen Rede; es gibt schon inner-

halb der Redekunst und ihrer Theorie eine Art musikalischer Wissenschaft. Diese Sätze, die den Alten, den Aristoxenus und Dionysius von Halikarnaß, geläufig, auch den Musikgelehrten der mittleren Zeiten nicht fremd waren, sind uns in neuester Zeit (von Gardiner, Köhler und Anderen) als eine Neuigkeit wieder gelehrt worden, werden aber auch so den Meisten eine ungehörte, und wenn gehört, eine unerhörte Aufstellung geblieben sein. Die Alten rühmten an den Schriften ihrer großen Redner und Historiker den kunstlosen Wohlklang, den ungesungenen, melodielos melodischen Gesang. Sie hatten dabei vorzugsweise den formalen Vorzug der Eurhythmie in Wort- und Satzfügung im Auge; die neueren in dieser Richtung thätigen Forscher fanden den eigentlichen Gesang in der Sprache richtiger in dem Empfindungsaccent, in ihm den Gegenstand der Nachahmung für die Musik gelegen. Solche Forscher machten die ausdrückliche Beobachtung, daß in der gewöhnlichen Gesellschaft die gefälligsten und natürlichsten Unterredner in Worten zu sprechen pflegen, die ihren Tönen nach wesentlich aus musikalischen Consonanzen oder aufgelösten Dissonanzen bestehen; und so weiß jeder aus eigner Erfahrung, daß die Natur dem gefühlvollen Menschen einen köstlichen Reichthum an weichen Inflexionen verleiht, die der Fühllose nicht besitzt; daß der bloße Klang der Sprache sinniger Frauen, die aus der Sphäre des Gemüthlebens selten weit heraustreten, einen musikalischen Reiz voraus hat vor dem trockenen Tone des Denkers, der in die Sphäre des Gemüthlebens selten weit hineintritt. In der äußersten Entfernung von diesem musikalischen Anfluge liegt die mechanisch angelernte Rede des Taubstummen, der von den vielfachen Empfindungseindrücken des entwickelten Gemüthes so gut wie unberührt bleibt, daher auch nicht ausdrucksvolle Töne, sondern nur tonlose Laute zu bilden vermag. Sonst ist in der übrigen Menschheit selbst die klanglosеste Rede, selbst in den accentlosesten Satzgebilden französischer Schnellredner, niemals von einer völlig musiklosen Eintönigkeit. In der Stimme eines jeden Sprechers ist ein durchgehender mittlerer Grundton zu bemerken, der seinem Organe natürlich ist, den die kunst-

reichen Redner und Schauspieler des Alterthums auch nach der Natur ihrer Vorträge bemaßen und sich wohl durch eine begleitende Flöte darauf fest halten ließen; von diesem Grundtone weicht der Redende zeitweilig immer nach Höhe und Tiefe ab: in desto größere Entfernung, je gefühlvoller und accentreicher seine Rede, in desto geringere Entfernung, je accentärmer und empfindungsleerer sie ist. Ein nüchterner lehrhafter Vortrag, die Zerlegung eines juristischen Begriffes, der Beweis eines mathematischen Satzes, wird durch die logische Betonung beherrscht, die nur um wenige Tonstufen über und unter den Mittelton steigt oder sinkt, und läßt die pathetischen Accente nicht zu, es sei denn, daß er von dem Ausdruck irgend einer begleitenden Empfindung, und wäre es nur von der Lust des Lehrenden an der Klarheit seiner eigenen Auseinandersetzung, gefärbt wird. Sobald aber der Sprecher auf dem Lehrstuhl, der Rednerbühne, der Kanzel, von einer lebhafteren Gemüthsbewegung erfaßt sich einläßt, mehr von Herz zu Herz als von Kopf zu Kopf zu reden, den scharfen Gedankengang zu ersetzen durch einen breiten Erguß von Gefühlen, um in seinen Hörern nicht kalte Überzeugungen sondern warme Affecte zu erregen, so wird er in seinen Betonungen unbeabsichtigt auf den freieren Wechsel modulirter Töne, ja auf den Reiz der abgemessenen Intonationen fallen; er wird die rhythmischen Schönheiten der Dichtung und des Gesangs in einer zwanglosen Weise zu Hülfe rufen; er wird die Formen des Ausrufs, der Frage, der Anrede bevorzugen, die als natürliche Arten der Empfindungsäußerung allein genügen, einem dürren Satze einen musikalischen Klang zu geben; er wird je nach der Natur seines Gegenstandes und seiner Stimmung aus der Dur Tonart in den gedämpfteren Klangcharakter der Mollscalen oder umgekehrt übergehen; er wird Schlag auf Schlag den reichen Tongehalt der Gefühle zu Tage fördern und wissenlos musikalisch werden. Vollends der geistvolle Schauspieler in seinen Declamationen, und gar wenn er auf mehr lyrischen, reine Empfindung athmenden Stellen zu verweilen hat, wird dem Sänger unbeabsichtigt überall in die Spuren treten; einem ächt musikalischen

Texte kann und wird er unwillkürlich durch eine warme Betonung die Züge der reinsten musikalischen Melodie einprägen. Die größten Unterschiede trennen auch dann immer die gesprochenen von den gesungenen Worten. Die kunstvollste Rede ist immer mehr Natur als Kunst und der kunstloseste Gesang mehr Kunst als Natur. Die zusammenhängende, lückenlos fortlaufende Rede kennt nichts von der Ordnung der abgesetzten, diastematischen Musiksprache; sie steigt und fällt nicht in den geregelten Intervallen des Gesanges; sie bindet sich nicht an gleiche Rhythmen und Takte; sie bezieht nicht alle ihre Töne auf eine bestimmte Tonart; sie bedient sich freierer Tonsprünge, eigenthümlich wirkungsvoller Detonirungen und Tonverschleifungen auf Einer Silbe, viel feinerer Tonnuancen und schwer bemerkbarer, selbst unberechenbarer Intervalle, die in das musikalische System nicht eingehen; aber ein Stück kunstloser Naturmusik, die nicht bezweckt sondern von selbst geworden ist, tönt überall heraus. Nach der Wiedergeburt der Tonkunst zu Ende des Mittelalters begann man sich langsam und allmählich, in Praxis und Theorie, auf die Weisheit der Alten, auf ihre Kenntniß von dieser Musik in der Sprache zu besinnen. Die Praktiker sahen die poetische Declamation auf ihre musikalische Eigenschaft an und erkannten, daß man sie in die Fessel der musikalischen Formenlehre legend zur reinen Musik erhöhen könne; es fanden sich Theoretiker, die versucht waren, die salbungsvollen geistlichen Vorträge, in denen sie verschiedene Intervalle in einer gewissen Regelmäßigkeit, je nach der Bewegung der Rede, angewandt fanden, als eine Art faux bourdons in die musikalischen Gattungen einzureihen; es gab Andere, die (wie Osio 1637) schon ganze Abhandlungen über „die Harmonie in der nackten Rede" schrieben. Im vorigen Jahrhundert fiel in Deutschland zuerst der feinhörige Moses Mendelssohn (Über die Empfindungen 1755.) auf die Untersuchung der musikalischen Natur der Declamation und hatte den Muth, alle die richtigen, durch angemessene Einbeugungen der Stimme erzeugten Betonungen der in Rede oder Dichtung angeschlagenen Empfindungen, Gemüthsbewegungen und

Leidenschaften ausdrücklich der Tonkunst zuzuweisen. Neuere haben gedacht, der gesunkenen Declamation durch musikalische Unterrichtung wieder aufhelfen zu können; sie waren der Meinung, daß der Redner, der den Umfang seiner Stimme kennte wie der Sänger, wie dieser den ganzen Reichthum seiner Stimmmittel anwenden wollte, wie dieser in scharfer Naturbeobachtung herausfühlen lernte, welche Tonformen er in empfindungshaltigen Stellen seines Vortrages gebrauchen müsse, um mit richtigen Modulationen sichere Wirkungen zu machen, die außerordentlichsten Erfolge haben müsse. Andere (Merkel, Physiologie der menschlichen Sprache) haben sich streng wissenschaftlich auf die Belauschung der Naturgesetze dieser Sprachmodulationen geworfen und auf die Beobachtung, daß die Wahrheit eines Vortrages nicht eine Sache des Zufalls oder der Willkür sei, sich an eine Theorie des musikalischen Theiles der Declamationslehre gewagt, an den Versuch einer Notirung der prosaischen Rede. Dieser Bezeichnung des Musikalischen in der Sprache war schon vor mehr als zwei Jahrhunderten der Pater Mersenne (harmonie universelle 1636) auf der Spur, der sich übrigens so wenig wie die Neueren über die Schwierigkeit dieser Aufgabe täuschte, die darin liegt, daß die gleiche Empfindung in ungleichen Lagen Orten Zeiten und Menschen in endloser Mannichfaltigkeit ihre Ausdrucksweise ändert, die daher in den größten Verschiedenheiten gleich wahr und treffend sein kann. Immerhin waren die Ergebnisse dieser Beobachtungen höchst fruchtbar für die musikalische Ästhetik und deren geistige Begründung; die Ergebnisse: daß schon innerhalb der Sprache, in den gelegentlichen Anklängen aller möglichen Tonarten, Consonanzen und Dissonanzen in der Declamation, ein musikalisches Naturproduct, das einfachste Vorbild künstlerischer Nachbildung für die Tonkunst, von Anfang an vorhanden war; daß daher die Musik in ihren Leistungen nirgends ein absolut Neues und Eigenes weder erfinde noch erschaffe; daß sie der gesprochenen Rede nur die allverständliche Natursprache der Empfindungstöne ablausche, die sie dann zunächst formal nach ihren technischen Regeln und weiterhin ideal nach den Forderungen der Kunst

um- und auszubilden habe. Die älteren französischen Musikforscher von Mersenne an bis auf die Rousseau, Batteux, Lacombe und Grétry, die aus den ähnlichen wiewohl flacheren Beobachtungen schon auf die gleichen Ergebnisse gekommen waren, die in dem Gesange nur die künstlerische Nachbildung der empfindungsgesättigten Töne der Rede erkannten, die das energische Gemälde der Seelenlagen und Stimmungen für den wahren Reiz und die ächte Aufgabe der Tonkunst ansahen, schrieben daher dem Tonkünstler als das wichtigste Werk seiner Vorbildung das Studium der Accente in Rede und Declamation, d. h. das Studium der menschlichen Gemüthsbewegungen und ihrer Äußerungsweisen vor.

Dieser Forderung waren die Tonkünstler neuerer Zeit in der Gattung des Recitativs unbedingt nachgekommen. Gleich der erste Erfinder des neueren Opernrecitativs, Jacob Peri (in der Vorrede zu seiner Eurydice 1600), hatte sich sogar mit der wünschenswerthesten Bewußtheit dazu bekannt, auf eben diesem Wege, durch eben dieses Studium zu seiner damals neuen Art von Musik gelangt zu sein: durch die Einhaltung der natürlichen Accente der Gemüthsbewegungen in Freude und Leid und durch die Beobachtung derjenigen Worte in der richtig declamirten Rede, auf deren Intonation sich eine Harmonie gründen ließ. Dieses geistige Prinzip rückte das neue weltliche Recitativ sogleich in einen himmelweiten Abstand von dem kirchlichen Recitative, von dem altüberlieferten Redegesang der gottesdienstlichen Cantillationen, rhythmisch durch größere Gebundenheit, harmonisch und melodisch durch größere Freiheit. Dieser Abstand aber war doch immer nur der eines kunstsinnig ausgebildeten Redevortrags von einem mechanisch eintönigen Geplapper. Der wesentliche Träger des Gesangs war und blieb in dem Recitative die Rede: der Tonsetzer beobachtet gleich genau in seiner rhythmischen Bewegung die grammatischen, in seinem Periodenbau die rednerischen, wie in seinen Tongängen und Stimmbeugungen die pathetischen Empfindungstöne, die der Sinn der Worte verlangt. Das Recitativ ist nur eine tönendere Declamation; tönender, musikalischer geworden zunächst durch die Einführung bestimmter

Das Recitativ.

Intervalle auf den Vocaltönen, durch die Eintheilung in Takte und Rhythmen. Auch in der Behandlung dieser schon ganz musikalischen Formen aber, der periodisch wiederkehrenden Maaße und der sie ausfüllenden Tonwerthe, behauptet der Vortrag des Recitativs noch immer die möglichste Freiheit der Declamation; seine strengere musikalische Bindung liegt erst in der Beziehung aller Töne auf eine bestimmte Tonleiter und in der Beobachtung der harmonischen Gesetze in den Fortschreitungen der Töne: erst dadurch wird es dann ein wesentlich von der Declamation Verschiedenes, ein eigentliches Werk der Tonkunst, die zwar alle einschmeichelnden Reize gefeilter Melodie hier ablegt. Daher auch Peri selbst das Recitativ ein Mittelding nannte, das die Harmonie der gewöhnlichen Rede überbiete, hinter der Melodie des Gesanges aber zurückstehe; im Alterthum, dem die formale Ausbildung der Melodik neuerer Zeiten, die strenge Scheidung zwischen Recitativ und Arie, fremd war, sah noch Marcianus Capella dieß Mittelding zwischen Rede und Sang nicht in dem Sprechgesang, dem Recitativ, sondern in der Sangsprache, der Dichtung gelegen. Durch den Verband seines Sprechgesangs mit einer bewegten Dichtung meinte auch Peri nur den Vortrag der alten Schauspielkunst zu erneuern, in dieser gehobenen musikalischen Declamation aber eine Gattung dramatischer Tonkunst von einem durchaus selbständigen Werthe zu schaffen. In kürzester Zeit indessen hatte die neu erfundene Weise diesen Anspruch, in weltlicher und kirchlicher Tonkunst, bereits wieder aufgegeben und zum größesten Theile auch jedes Recht dazu eingebüßt. In der Oper drückte man das Recitativ zu einer matten Folie herab, um die Arie desto glänzender darauf abzuheben; was anfangs als eine Steigerung der Declamation gemeint war, ließ man zum bloßen Mittel der Verbindung der Handlungen, zum „trockenen" Berichte (recit. secco) trockener Ereignisse herabsinken; man schob ihm Alles zu, was außerhalb der Empfindungssphäre liegend den Eintritt aller Musik eigentlich ausschloß; daher auch dann und wann und da und dort geschah, daß man bei den Aufführungen die Notirung gar hinwegwarf und die Worte (was selbst

ein Mozart gelegentlich empfahl) nur einfach sprach. In Bezug auf die geistliche, oratorische Musik aber beklagten sich die Kenner schon früh im 17. Jahrhundert über die Recitativtexte in Motetten und Passionen, über die darin übliche wahllose Aufnahme von Schriftstellen, die, weder schön und rein von Sprache noch gefällig in rhythmischem Falle, dem Inhalte nach aller Musik aufs grellste widerstrebten. Es fänden sich Setzer, sagte der würdige Patrizier Doni, welche die heilige Genealogie in hebräischen Worten componirten! und er fügte recht ungezogen hinzu: für Schweizer und Deutsche möge das etwa gut sein.

Plan der nachfolgenden Untersuchungen.

Es ist ein naheliegender und auch wirklich erhobener Einwand gegen die Herleitung der Musik aus Betonung, Rede und Declamation: daß die rein musikalische Form, der abgerundete Gesang, die eigentliche Melodie unmöglich von dem Tonfall der nüchternen Sprache abstrahirt zu denken, daß sie — ein Werk der freien Erfindung — durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt sei von allem Sprechgesange, der den Namen der Musik kaum verdiene, weil seine Dienstbarkeit und Unterjochung unter das Wort alle Anwendung der feinsten Schönheiten und des zierendsten Schmuckwerks dieser Kunst ausschließe. Um diesem Einwande, und so auch allen weiteren, aus anderen Bedenken bei anderen musikalischen Gattungen entnommenen, Einwänden nicht mit flachen und ästhetisirenden Einreden, sondern mit der Wucht entscheidender Thatsachen zu begegnen, scheint es uns unerläßlich, am Faden der Zeitrechnung dieser recitativischen und jeder anderen Hauptgattung der Tonkunst, wie sie in die Geschichte eintreten und in die geschichtlichen Entwickelungen der gesammten Tonkunst eingreifen, eine besondere Betrachtung zu widmen. Wir haben bei diesen Entlehnungen aus der Musikgeschichte durchaus nichts Neues zu geben; wir könnten es auch nicht einmal gebrauchen; denn wir können und wollen, um uns möglichst auf Unwidersprochenes und Unwidersprechbares zu stützen, nur an das Allbekannte und Allangenommene erinnern, und dabei angeben, was uns in den geschichtlichen Erfahrungen der Jahrtausende unserer Ansicht von Natur und Wesen der eigentlichen Kunst der Musik zu

entsprechen scheint. Wenn wir dieß Werden und Wirken der verschiedenen musikalischen Gattungen und Formen in dem großen instinctiven Gange der Geschichte übersehen, so werden wir dann dieser geschichtlichen Untersuchung von außen nach innen auf ganz umgekehrtem Wege eine psychologische Untersuchung von innen nach außen entgegenzusetzen haben, um zu prüfen, ob die so gewordenen Formen und Gattungen der Musik irgendwie der Natur und dem Leben, den Bedürfnissen und den Bewegungen der menschlichen Seele entsprechen. Würden wir uns überzeugen, daß die Ergebnisse der beiden so verschiedenen Untersuchungen, ungesucht gefunden, sich vollkommen einander deckten, so würden wir wohl diese Ergebnisse, und was sich aus ihnen zur Begründung der musikalischen Kunstlehre mit ergäbe, für unanfechtbar halten dürfen. Wir legen dem Leser diese beiden Reihen unserer Betrachtung vor und überlassen ihm dann in unbestechendem Schweigen, sich das Urtheil selber zu bilden, ob diese Deckung besteht, und unerkünstelt besteht, oder nicht.

Die Tonkunst der Griechen.

Der Sprechgesang der Anfang aller Tonkunst.

Der Sprechgesang, was immer sein Unwerth in seinen neuesten Entartungen sein möchte, war im Beginn der musikalischen Dinge von einer allumfassenden Bedeutung. Wenn die natürwüchsigen Anfänge der noch kunstlosen Musik in den wortlosen Rufen der Empfindung gesucht werden mögen, so begann dagegen aller zusammenhängende Gesang mit betonter, gemessener Recitation. In den fernsten Zeiten ursprünglichster Bildungen war Sang und Sprache, Ton und Wort selbst noch weit inniger als in unserem Redesange miteinander embryonisch verwachsen. In den primitiven Sprachen Ostasiens wird noch heute, von einem Bildungszustande her, da Gedanken- und Gefühlsbezeichnung noch nicht scharf geschieden war, der begriffliche Sinn von einerlei Wort durch verschiedene Sangbetonung völlig verändert.

Bei diesen urzeitlichen Erscheinungen denken wir uns übrigens nicht zu verweilen, da wir — mehr auf praktische als auf streng wissenschaftliche Zwecke gestellt — nur auf solche Zeiten und Völker unsere Aufmerksamkeit richten, die irgend einen dauernden Grundstock in die Geschichte unserer noch in Fluß und Bildung begriffenen Tonkunst eingelegt haben. Wir gehen daher auch an der andern Zeitstufe vorüber, in deren bereits fortgeschritteneren Sprachbildungen vielleicht schon in den bloßen Lautverhältnissen ein bestimmter Sprechgesang gegeben war, der (vor Erfindung der Schrift) als eine Stütze des Gedächtnisses zur Aufbewahrung der geschichtlichen Überlieferungen, der Weisheitssprüche, der Andachtsübungen, der Gesetze diente und mit Wort und Rede in einem unlöslichen Verbande stand. Selbst noch viel später, und bei den feinst organisirten Völkern, konnte aller anfängliche Volksgesang nicht füglich etwas anderes sein, als die klangvolle Betonung dichterischer Rede. Der Gesang, so lange er nicht an ausgebildeten Instrumenten, die erst nach langem Gebrauche des natürlichen Tonwerkzeuges der Stimme erfunden werden konnten, eine feste Anlehnung hatte, war des natürlichen Anhalts an der Sprache unerläßlich benöthigt, die ihm in der Empfindungsbetonung den musikalischen Inhalt, in dem grammatischen Accente aber die Anfänge der rhythmisch musikalischen Formen entgegenbrachte. Daher ist bei allen ursprünglichen Völkern, bei Arabern Indern Persern Neugriechen und in den unteren Schichten der Romanen, der Gesang noch heute wie immer, in seinem unwillkürlich natürlichen Hervorbrechen wie in seiner ersten kunstmäßigeren Gestalt, ein, sei es blos cadencirtes, sei es mehr articulirtes Recitativ. Nicht anders war es bei dem ersten Volke, das eine eigentliche Tonkunst ausgebildet hat, bei den Griechen. Ihre ältesten heiligen und weltlichen Gesänge, die Nomen und Rhapsodien, waren monodisch, von Einzelsängern vorgetragen; ihr Inhalt war ganz epischer Natur, Erzählung der Thaten der Götter und Helden; ihr musikalischer Charakter konnte daher nichts als ein Sprechgesang sein, dem das Versmaas den Rhythmenwechsel und der Brauch in den

monotonen Liturgien der Nomen sogar den Umfang der Tonbewegung beschränkte. Man wollte den Nomen, die sich in altstilistischer Einfalt nur in vier Tönen bewegten, durch ihre bloße Benennung Gesetzkraft geben, um die unveränderte Erhaltung ihrer musikalischen Formen zu befestigen: dieß bewirkte, daß alle ehrbaren, an dem Sittenernste der Väter festhaltenden Künstler und Kenner unter den Hellenen fortwährend und geflissentlich, auch nach erweiterter Kenntniß, für die Erhaltung dieses alten Stiles arbeiteten; daß daher die griechische Tonkunst nur langsamen Schrittes, seit der Ausbildung der Lyrik lesbischer Schule, von dem Tetrachord zu dem Doppeltetrachord, von dem viersaitigen zum siebensaitigen Saitenspiele überging, und daß man sich der weiterschreitenden Ausbildung des Tonsystems bis zur Vervierfachung und Verfünffachung der viertönigen Scala lange und beharrlich widersetzte. Und dieß nicht lediglich aus Liebhaberei an dem Alten als solchem, noch aus bloßer Ehrfurcht vor dem heiligen Brauche, sondern wesentlich aus dem Sinne für Maas und Einfachheit, aus dem Gefühle von dem ethischen und ästhetischen Werthe jener keuschen Kunst, welche die Zeitgenossen des Aristoxenus mehr bewunderswerth als nachahmbar nannten, welche die späteren Tonkünstler mit allem Aufwand von Mitteln, selbst mit der Absicht zu alterthümlen, nicht mehr zu erreichen vermochten. Monodisch recitirend wie diese ältesten Hymnen und Rhapsodien, war auch noch die Lyrik des ältern Stils, der Jambiker und Elegiker; Archilochus, in dem Vortrage seiner bitteren Jambischen Satiren, wechselte sogar in der Art, daß er sie zur Kitharabegleitung nur zum Theile sang, zum Theile sprach. Selbst in der späteren, rhythmisch so kunstreichen Lyrik der Lesbier, deren strophischer Bau einen liedartigen Tonsatz bedingte, war das Melos zweifellos ein aus Sprachton und Redesinn einfach herausgewachsener, wortgemäßer, syllabischer Gesang von größter declamatorischer Wahrheit bei bestimmterer melodischer Gliederung. Auch die später ausgebildeten feurigen Bacchushymnen, die Dithyramben, die zwar von Chören und Tänzen begleitet waren, wurden von einzelnen Vor- und Meister-

fängern geleitet; auch in ihnen, die im Anfang ähnlichen epischen Inhalts waren wie die älteren Hymnen, war Gesang und Wort in einer innigsten Verbindung. Wo hier, oder in den volksmäßigeren, gesellschaftlichen Liedern der späteren Lyriker, die Theilnahme der Vielen, der Chor eintrat, geschah es in gleichstimmigem, homophonem, oder vielmehr in dem gerne gehörten antiphonen Gesange, in dem die Männerstimmen den Grundton hielten, den die Frauen und Jünglinge in der höheren Octave begleiteten. Auch in diesem chorischen Gesange war die Beschränkung auf einen geringen Tonumfang schon durch die Natur der Sache vorgeschrieben, weil gleichstimmiger Gesang den hohen Stimmen nicht zu tief, den tiefen nicht zu hoch gelegt werden durfte; auch in ihm, der zwar des strophischen Baues wegen einfacher, gleichartiger, minder ausdrucksvoll war als der Einzelgesang, gab es weder melodische noch harmonistische Reize, die den recitirenden Charakter der Musik hätten beeinträchtigen können. So konnte auch die Organik der Griechen, ihre Instrumentalkunst, diesem declamatorischen Charakter keinerlei Eintrag thun. Die Begleitung der Saiteninstrumente erst, der Flöten später, war ursprünglich nur gleichstimmige Verstärkung des Gesanges; erst seit Archilochus soll sie von den Tönen des Gesanges verschieden, d. h. antiphon geworden sein. Wenn Plutarch die Benutzung der Quinte und Secunde in der symphonischen Begleitung schon der älteren Kunst bezeugt und neuerdings Westphal die der Terz vermuthet, so wird sie doch immer nur gelegentlich und selten vorgekommen sein; denn noch zu Aristoteles' Zeit war die paraphone Begleitung der Quarte und Quinte, obgleich man sie kannte, nicht im Gebrauche. Trotz diesen Annäherungen entbehrten die Alten doch die Kenntniß unserer Harmonik ganz und gar, die ihnen schon die Verwerfung der Terz als einer unvollkommenen Consonanz verschloß.

Werth der Überlieferungen von den Wirkungen der altgriechischen Musik.

Mit diesen einfachsten Mitteln nun gelangte die griechische Musik des alten ächten Stiles in Pindar's und Simonides' Zeit zu ihrer höchsten Höhe, wo sie auf der fruchtbaren Übergangsstelle von dem alten nomisch-hieratischen zu dem spätern dramatischen Stile eine kunst-

reiche Ausbildung erhielt, die selbst von der späteren Tonkunst Attischer Schule nicht zu überbieten war. Nur die dürftigsten Trümmer sind uns erhalten, die uns von ihrer Beschaffenheit auf dieser und späterer Stufe kaum eine blasse Vorstellung gewähren. Dafür ist uns eine Fülle griechischer Sagen überliefert von der Wunderkraft der Musik, Bäume und Steine zu bewegen, die Thiere des Landes und Meeres zu bezaubern, Mauern zu stürzen und Aufstände zu stillen, die Trunkenen zu ernüchtern und die Weisen zu berauschen, jede Leidenschaft zu entzünden und zu verlöschen: poetische Zeugnisse von den großen Begriffen, welche die Alten von aller Tonkunst überhaupt gefaßt hatten. Es sind uns neben ihnen die prosaisch-historischen Zeugnisse einer unverwerflichen Gewähr erhalten von der geistigen Wirkungskraft der hellenischen Musik im Besonderen und ihrer hohen Geltung bei allen griechischen Stämmen, unter denen die kriegsstarken Lakedämonier vor Allen diese zarteste aller Künste als das heilsamste aller bürgerlichen und sittlichen Erziehungsmittel heilig hielten. Wir in unseren Zeiten sträuben uns gegen die Schlüsse, die man aus diesen Überlieferungen auf den Werth der griechischen Tonkunst ziehen möchte, selbst wenn wir uns auf den Gipfel ihrer Vollendung hinaufdenken. Die Erfindung jener mythischen Bilder von einer naturalistischen Wirkungskraft der Tonkunst sind wir geneigt, mehr auf die reizbare Empfindbarkeit eines Naturvolkes, als auf eine klare Einsicht von wirklichen und wahren Vorzügen seiner Kunst zu schieben. Auf jene Zeugnisse von der sittlichen Bedeutung der Musik nur überhaupt zu achten, sind die sittenfreien Freigeister, die in diesem zerfahrenen Zeitalter den Ton angeben, sehr wenig fähig und noch viel weniger willig. Die Musiker und Musikgelehrten sind ihrer Sache ganz sicher, die noch verächtlicher als auf jene Fabeln, auf eine armselige harmonielose Tonkunst herabsehen, die nichts als die einfachste Melodie gewesen sein konnte; ihnen sind die Jahrhunderte des Mittelalters, da die Musik nichts als die künstlichste Harmonie war, um vieles wichtiger, die zwar nicht einmal solche Fabeln von der Wirkungskraft *ihrer* Kunst erfunden haben. Selbst der Laie,

und wenn er für hellenische Geistesbildung noch so begeistert schwärmte, mag sich unter einer recitirenden, auf so geringe Mittel zurückgewiesenen Musik nichts denken, was des Nachdenkens werth wäre. Obgleich ihn denn doch das gleichmäßige Zeugniß so vorragender und dabei so verschiedener Geister wie Plato und Aristoteles stutzig machen sollte, die selbst in der ältesten Musik ihres Volkes, selbst in den wortlosen Flötenmelodien des Olympus die noch dem archaistischen Systeme der Oligochordie folgten, ein Göttliches und Gemüthergreifendes bewunderten, das die Seele mit Begeisterung füllte. Noch gibt es für den Laien andere faßbarere Gründe zum Bedenken. Wir alle würden aus bloßen Überlieferungen von einer Malerei in vier Farbentönen noch geringschätziger denken als von einer auf 4—5 Töne beschränkten Musik, wenn uns nicht die Tünchereien in Rom und Pompeji doch eine Anleitung zu einem zweiten Nachdenken gegeben hätten. Wir alle würden in der Plastik an Schöpfungen von der unerreichten und unerreichbaren Meisterschaft, wie wir sie in unvergangenen und unvergänglichen Bildwerken der Griechen besitzen, ohne deren Erhaltung entfernt nicht geglaubt haben. Wir alle würden trotz den glänzenden uns aufbewahrten Denkmalen griechischer Dichtkunst an die Farbenpracht, den Formwechsel, die Weisheitsfülle in Pindars Hymnen, wenn sie uns nicht erhalten wären, aus bloßen Berichten ebenso wenig geglaubt haben. So könnte doch auch der griechischen Tonkunst ein wirklicher Kunstwerth, der den hochtönenden Überlieferungen von ihr entsprochen hätte, wirklich innegewohnt haben, den wir jetzt — auch an der Hand der Pindarischen Gedichte — kaum zu errathen im Stande sind. Die unermüdliche Forschung hat neuerlich die Möglichkeit der feineren Abstufungen der Tongeschlechter in dem griechischen Tonsysteme, die Glaublichkeit der Anwendung von Tonfarben einer leisesten Verschiedenheit greiflich nachgewiesen, von deren wirklichem Gebrauche sich die tüchtigsten Kenner trotz den vorhandenen Zeugnissen zuvor nicht hatten überzeugen wollen. Wenn dieß eine Überlegenheit selbst in technisch-musikalischer Beziehung bewies, für die ästhetische

Überlegenheit der Alten spricht unstreitig eine viel unanfechtbarere Vermuthung. Nur zwei Gesichts- und Standpuncte einer extrem gegensätzlichen Art möchten wir angeben, um von ihnen aus die vermuthende Vorstellung von dem Kunstwerthe der griechischen Musik, wenn möglich, auf eine sichere Fährte wenigstens zu leiten.

Totalität der alten Kunst.

Auf dem Einen dieser Standpuncte versetzen wir uns in die Gesammtheit des griechischen Lebens, in die ungetheilte Natur der damaligen Menschheit und in die mit der größten Fülle gepaarte Totalität der Kunstwerke, die aus dieser Natur entstanden. Den Alten selber war vollkommen bekannt, was es für die ästhetische Ausbildung wie für die ethische Wirkungskraft ihrer Musik bedeutete, daß es bei ihnen im öffentlichen Leben kein festliches Ereigniß, im häuslichen keine Erholung und Arbeitsmühe gab, bei der diese Kunst nicht eingetreten wäre; vollends aber, daß sich ihre größeren chorisch-dramatischen Tonwerke, wie die Pindarischen Hymnen, jedesmal aufbauten auf einen großen öffentlichen Anlaß, eine Festeröffnung oder einen Festschluß der imposantesten Art, eine Tempel- oder Siegesfeier, vorgehend unter freiem Himmel, in der Scenerie einer schönen Landschaft, die allein schon Hörer und Spieler auf eine höhere Stimmung emporhob, hervorgehend aus dem geweckten lebensfrohen Volke, das bei den Gegenständen dieser Feste innig betheiligt war, und sprechend zu dem kunstfrohen gebildeten Volke, das die siegenden Wettsänger zur Blütezeit des griechischen Lebens mit den höchsten nationalen Ehren belohnte. Diesem Bestreben der Kunst nach einer großen Gesammtwirkung im Ganzen und für das Ganze entsprach die wunderbare Weise des künstlerischen Erschaffens aus dem Ganzen der Menschennatur heraus. In jener köstlichen Jugendzeit einer in all ihren Seelenkräften noch ungespaltenen Menschheit, da die Arbeit des Geistes noch nicht in die Werke zahlloser Wissenschaften auseinandergefallen war, da die Dichtung allein noch alle menschliche Weisheit zusammenfaßte, hätte der für den traurigsten aller Stümper gegolten, der den Künsten ihre Gesetze aus der Armuth puristischer Einseitigkeit hätte schreiben wollen, wie wir in diesen Tagen

thun, die wir aus der Dichtung mit der Sittlichkeit, und mit dem Bilde und vollends mit der Musik hinaus wollen. Bei den Alten haben die plastischen Künste nur durch ihre innigste Verbindung und ihre zusammengeschossenen Schönheiten ihre großartigsten Vorzüge erlangt; so ließen sie auch die beiden redenden Künste, Musik und Dichtung, in der Art wie die nachbarlichen Werkzeuge der Sprache und des Gesanges um in Eins zu wirken in Eins gewirkt wurden, eine Festigkeit der Verwebung, der Verschwisterung, der Vermählung eingehen, die noch weit inniger als die Verbindung der Bildnerei mit dem Bauwerke war. Beiden gaben sie dann am liebsten noch die wieder gleich verschwisterten Künste der Mimik und Orchestik, die Mittelglieder zwischen den bildenden und redenden Künsten, zum Geleite, als ob sie für die Darstellung eines geistigen Inhalts von irgend einer inneren Größe allen vereinzelten Ausdruck, Wort ohne Sang, beides ohne Instrumentenspiel, Alles drei ohne die entsprechenden und mitsprechenden Geberden und Körperbewegungen für unzulänglich gehalten hätten. Die Isolirung der musikalischen Kunst auf ihre eigensten ausschließlichen Mittel ist bei uns aus dem alles überherrschenden Prinzip der Subjectivität, aus der Rückbeziehung der künstlerischen Thätigkeit auf die Persönlichkeit des Künstlers erwachsen; die Griechen, die nichts wußten von dieser selbstliebigen Versenkung in sich selbst, weder in ihrer Andacht noch in ihrer Naturliebe, weder in Dichtung noch in Musik, waren selbst in ihrer subjectivsten Lyrik der gegenständlichen Außenwelt immer in lebhaftester Sinnlichkeit zugekehrt; sie hätten nicht vermocht, in der krankhaften Gefühlstrunkenheit der Neueren eine einzelne Empfindung aus der Gesammtheit des Seelenlebens auszupflücken zu einer einseitigen, vorwiegend nur durch schöne Tonverbindung sprechenden, melodischen Behandlung; sie gaben der Empfindung in ihrer Dichtung, sie gaben dem Ton in ihrer Tonkunst nicht weiteren Raum, als sie in der Natur der Dinge einnehmen konnten, in der die einzelne Gemüthsbewegung mit anderen unaufhörlich wechselt, jede einzelne die Grenze des bloßen Empfindungskreises immer überschreitet, jede einzelne

von einwirkenden Vorstellungen, Einbildungen, Gedanken gekreuzt oder wie Welle von Welle verdrängt wird. Diesem Prinzip der Natur entsprechend stellten die Satzungen der Alten als eine der auszeichnendsten Eigenschaften der Kunst, die unserer Ästhetik gänzlich unbekannt ist, als eine der höchsten Forderungen an Dichter und Tondichter, Mannichfaltigkeit und Wechsel auf; eine Forderung, der Niemand so großes (selbst allzugroßes) Genüge geleistet hat wie Pindar: dessen Musik nothwendig, wie es seine Dichtung war, ein tiefes und biegsames, stets neu erfindendes Werk (wie der Komöde Eupolis die Tonkunst nannte) gewesen sein muß. In seiner vielgestaltigen, von phantasievoller Schilderei, von erhabener Spruchweisheit, von religiöser Gesinnung, von sittlicher und politischer Lehre ganz getränkten, Vergangenheit und Gegenwart, Mythe und Geschichte in Ein Gemälde zaubernden Gesängen trägt jeder Zug das Gepräge der Ganzheit, der alleszusammenfassenden Geisteskraft ihres Schöpfers, der die verbundene Welt der Sinne und Seele, der Einbildungskraft und des Verstandes, des Begehrens und Wollens zusammen ergriff, als ob er die bewußte Absicht hätte, durch das üppige Zusammenspiel dieser zugleich erregten Kräfte seinen Kunstwerken die höchsten und lebenvollsten Wirkungen zu sichern, so wie die Natur selbst durch deren Reibungen den geistigen Organismus belebt und schärft. Bei diesem inhaltvollen Reichthum seiner Dichtungen, die uns nur nach mühseligem Studium nur ihrem geistigen Gehalte nach genießbar sind, die uns nur rhythmisch zu lesen kaum möglich, in musikalische Formen versetzt zu denken noch schwerer ist, wird man sich ihre ästhetische, zu leichterer Eingänglichkeit vermittelte künstlerische Wirkung gerade nur aus dem Hinzutreten der uns unbekannten nicht poetischen, der odischen, organischen, mimischen und orchestischen Theile, erklären können und müssen: aus dem Hinzutreten und aus dem Zusammenwirken, aus dem berechneten Zusammengreifen aller dieser Theile, aus der Verflechtung all der verbundenen Künste in ihrer Gesammtleitung durch den Einen Mann, der Wort Sang und Spiel und alle Bewegungen der Gesichtszüge und der

Körperglieder erfunden und angegeben hatte um durch die Einen die anderen zu bestimmen und bestimmen zu lassen. In dem bloßen musikalischen Theile, der wesentlich immer nur ein melodisch anklingender Sprechgesang sein konnte (in welchem keine strenge melodische Abrundung dem dramatischen Ausdrucke den freiesten Lauf behindern durfte, damit er in stets neuer Kraft und Unmittelbarkeit jeder der wechselnden Gemüths- und Geistesbewegungen in gleicher Weise zu genügen vermöchte), in dem bloßen musikalischen Theile wechselten je nach dem Inhalte die verschiedensten Stile und lösten die dorischen äolischen und lydischen Tonarten sich ab; in dem Vortrage wechselte der Einzelgesang des Vorsängers mit dem ein- und ausfallenden von Kitharen begleiteten Chor, der Chorgesang mit dem zu- oder rücktretenden Tanze. Dieser mannichfaltigen Bewegung hielt dann die melodische Bindung der Strophen ein Gegengewicht, die den weitausgreifenden Inhalt wieder unter einerlei wiederkehrende Formen zusammenfaßte; durch die Gleichstimmigkeit des Gesanges blieben die Worte immer verständlich; der langsame schwere Nachdruck der dehnenden Töne ließ Zeit zur Aufhellung der sinnschweren Worte; der plastische Ausdruck der mimischen Geberde, der tanzenden Bewegung gab das seine zur Verdeutlichung der tiefsinnigen Gedanken, zur Versinnlichung der glänzenden Bilder hinzu. So ruhte hier aller Kunstwerth in erster Linie unstreitig auf der großen Gesammtheit der Mittel und Wirkungen all dieser zusammenarbeitenden Künste, für die wir vielleicht die Fähigkeit sogar der Einbildung verloren haben. Den Alten war es, einem Aristides Quintilianus war es in Bezug auf die Tonwerke in der schönsten Bewußtheit völlig klar, daß in dem Kunstwerke das Zusammengreifen aller Theile, das aus allen Theilen Vollbestehende das Allwirksame ist; so strebten sie auch, diese Wirkungskraft durch den geschickten Verband von mehreren Künsten noch höher zu spannen. Ihnen wäre nicht eingefallen, von einer Tonkunst gering zu denken, weil sie der Dichtung untrennbar einverleibt war, so wenig wie von den Bildwerken, die unlösbar an einem Tempelbaue hafteten. Für das Ausleben der Künste war es unerläß-

lich, daß Malerei und Sculptur sich freirangen von der Baukunst, die Melodik sich Raum brach um sich außerhalb der Orchestik, Schauspielkunst und Tempelfeier für sich zu versuchen; daraus folgt nicht, daß beide Künste im Verbande mit Anderen nicht ebenso großes und größeres hätten leisten können. Ein Bild auf der Leinwand gestattet mehr Kunstvollendung als das auf der Steinwand; eine frei stehende Statue verlangt eine allseitigere Ausführung als die in einem Giebelfelde oder die nur halb von der Tempelmauer vortretenden Gestalten des Basreliefs. Das hindert nicht, daß gerade in dieser scheinbar abhängigen Gattung das allergrößte geschaffen ist, was mit allem selbständigen und abgelösten in vollster Gleichberechtigung um die Palme ringt.

Detailbildung in den Künsten der Alten.

Unsere Absicht war, nach diesen Hindeutungen auf die zusammengefaßte und zusammenfassende Totalität des griechischen Lebens Geistes und Kunstwirkens, den Leser auf einen ganz entgegengesetzten Standpunct zurückzuführen, zur Erwägung der geistigen Feinbildung und Durchbildung des Kleinsten und Einzelsten, wie in allen Künsten so auch in der Musik der Alten. Auch in dieser Beziehung ist es uns vielleicht nicht einmal möglich, dem Hellenen in gleicher Feinheit nur nach zu denken und nach zu fühlen, der die unvergleichlichste Sinnesschärfe des Naturmenschen mit dem überlegensten Kunstsinn des fertigen Culturmenschen verband. Die Griechen selber haben sich den natürlichen Sinn für allen Wohlklang als eine unterscheidende Volkseigenschaft zugeschrieben. Selbst in dem ungebildeten Haufen durfte der Halikarnasser Dionys den reizbaren Gehörsinn rühmen, mit dem er jedes Detoniren, den mistönenden Anschlag eines Kitharisten, den unreinen Ansatz eines Auleten, das kleinste Verfehlen des richtigen Einfalles der Instrumente aushörte und austrommelte. Eine so strenge Richterversammlung, in deren Mitte jeder Gebildete musikalischen Unterricht genossen hatte, forderte große Dinge an seine Ton- und Sangmeister, von deren Schule und Übung wir uns ebenso schwer eine angemessene Vorstellung machen. Würden sich unsere Sänger doch bekreuzigen schon vor den peinlichen Diätmitteln, denen sich noch in

den Zeiten des äußersten Kunstverfalls selbst ein Kaiser Nero, als ihn die Sängerlaune anwandelte, zur Pflege und Erhaltung seiner Stimme unterwarf. Sang- und Spielsystem der hellenischen Meister war in praktischer Hinsicht zu so sublimirter Zartheit und Fertigkeit ausgebildet, daß die Entartung zu flachem Virtuosenthume für die bloße Ergötzlichkeit des Ohrs schon in der guten klassischen Zeit unfehlbar hätte eintreten müssen, wenn nicht der wunderbarste Feinsinn dieser technischen Subtilität das stärkste Gegengewicht gegeben hätte in der durchaus geistigen Natur der Tonsätze, die sich im Großen und Ganzen aus dem engen Verbande mit der Dichtung von selbst ergab, aber auch, nach der ganzen Durchdenkung und Durcharbeitung des kleinsten Details der Kunstmittel, gewollt und bezweckt war. Auf die dramatische Wahrheit des geistigen und seelischen Ausdruckes, auf das Ethos, zielten in letzter Absicht alle Bestrebungen aller Ton- und Dichtkunst der Alten ab. Sie sahen sich die großen Gattungen der Dichtung und die Natur der angemessenen Kunstmittel im Allgemeinen, aber auch die einzelsten Bestandtheile der Sprache und des Tonwesens bis in ihre kleinsten Elemente auf ihre Ausdruckskraft an. Sie unterschieden in den Arten ihrer Musikdichtung im Großen den Charakter des Würde- und Maasvollen von dem Rausch- und Geräuschvollen, des großartig Erhabenen, Männlichen, Heroischen (diastaltischen) von dem Erregten, Kleinmüthigen, Weibischen (systaltischen), des Ruhigen und Gelassenen (hesychiastischen) von dem Ausgelassenen und Leidenschaftlichen (enthusiastischen); aus diesen großen Gattungen epischer und tragischer Unterlagen ergaben sich die verschiedenen (dithyrambischen, nomischen, tragischen) Musikstile, neben denen die leichteren lyrischen Tonweisen der erotischen, komischen und enkomiastischen Melopöien hergingen; in allen unterschied und wählte man wieder die ihnen angemessenen höheren, mittleren, unteren Tonlagen oder Systeme, und die anpassenden Tonarten nach ihrer charakteristischen Brauchbarkeit. Wir Neueren mühen uns ab, Verschiedenheiten dieser inneren Natur in unseren nur mechanisch gesonderten Tonarten, bloßen Transpositionen der Dur- und

Mollscala, aufzustellen und zu bestreiten; bei den Griechen aber waren (abgesehen von ihren sieben, durch die verschiedene Lage der Halbtöne charakteristisch unterschiedenen Octavengattungen,) ihre landschaftlich benannten Tonarten, und voraus die ältest ächten darunter, die dorische phrygische und lydische, aus verschiedenen Stämmen hervorgegangen, daher wie aller Volksgesang durch innere Eigenheiten, durch stehende Formeln und Tropen, durch Bevorzugung oder Vermeidung dieser oder jener Tonstufen scharf unterschieden und leicht unterscheidbar; und so eigenartig bewiesen sie sich in diesen Unterschieden, daß der ausdrücklich (von Philoxenus) angestellte Versuch, eine leidenschaftliche, ekstatische Dichtung statt in der entsprechenden orgiastischen, phrygischen Tonart in der dorischen zu setzen, unausführbar gefunden wurde. Wie in diesen allgemeineren Beziehungen, sagten wir, so unterschieden die Alten in ihren dichterischen und musikalischen Compositionen auch alle einzelnen Theile und Theilchen nach ihrer Angemessenheit und Verwendbarkeit zu der einen oder anderen Ausdrucksweise. Innerhalb der bloßen Sprache erwogen sie mit der äußersten Gehörschärfe in dem Klange jedes einzelnen Buchstabens und in der Natur jedes einzelnen Wortes, innerhalb der Dichtung aber in der Zusammensetzung der Versmaße, innerhalb des Versmaßes in den Hebungen und Senkungen, den ruhigeren oder heftigeren, roheren oder anständigeren Bewegungen der zeitordnenden Rhythmen die charakteristische Verschiedenheit. Die Feinhörigkeit für diese Dinge sah Herder in Klopstocks Oden wieder walten, und sie gab in seiner Ansicht selbst diesen in sich sanghaltigen Gedichten etwas so Eingegeistetes, daß über jedem ein anderer Ton des Ausdruckes herrschte. War in Pindar diese Kraft des unterschiedenen Ausdrucks noch in weit höherem Maaße schon in der bloßen Dichtung gelegen, so wird doch die musikalische Gestaltung derselben in jeder ihrer Bewegungen das ihrige hinzugethan haben. Der melische Periodenbau mußte zwar in wesentlicher Übereinstimmung sein mit dem poetisch-metrischen; die Prosodie zwang der Musik das Verhältniß zwischen ihren Längen und Kürzen auf; aber in dem Verhältniß von

Kürze zu Kürze, von Länge zu Länge nahm sich der musikalische Rhythmus die Freiheit, deren Umfang Zeitmaas und Dauer zu verändern, und Worte und Silben nach seinem Bedürfniß seinen Zeiten unterzuordnen. In diesen Elementen der musikalischen Form, in Rhythmus Tempo Takt, war dann, wie im Großen in den musikalischen Gattungen und Tonweisen, der mannichfaltigste Wechsel, die Metabole, das stete Augenmerk der Künstler, und steigerte nothwendig die Beweglichkeit des Ausdrucks zu immer lebendigeren Wirkungen. Der Wechsel des ruhigen zweitheiligen und des regeren dreitheiligen Taktes war, wie selbst die kleinen erhaltenen Reste griechischer Tonkunst darthun, bei den Alten viel häufiger als bei uns; durch die Untermischung dieser einfacheren Zeitfüße aber mit dem bei uns kaum gebrauchten, bei den Alten als ebenbürtig angesehenen fünftheiligen Takte, des Jambus mit dem Bacchius ($^3/_8$ mit $^5/_8$), des Trochäus mit dem Päon epibatos ($^5/_4$) machten die Tonmeister an geeigneter Stelle die außerordentlichsten Wirkungen, über welche die Theoretiker in der feinsten und zugleich natürlichsten Weise philosophirten: Aristoxenus verglich die einfachen Takte mit dem gesunden regelmäßigen Pulsgang, den mäßigeren oder grelleren Wechsel in jenen verschiedenen Takten aber den mehr oder weniger gefährlichen, von gestörtem Organismus zeugenden, unordentlich wechselnden Schlägen des Pulses und ihrer beunruhigenden Bedeutung. Der fünftheilige Takt, in sich schon aufregender Natur, war noch nicht die Grenze, bei der sich die Alten begnügten; sie schritten gelegentlich selbst zu dem verwirrenden siebentheiligen (epitritischen), ja selbst bis zu irrationalen Takten (mit Bruchtheilen von kleinsten Größen oder Zeiteinheiten) vor: was alles nur den Zwecken einer feinsten Modification charakteristischer Ausdrucksweise dienen konnte. So haben sie in ihrer Baukunst, in dem feinfühligsten Drang nach Bewegung und Leben, selbst in dem starren Stein den Schaft ihrer Säulen pflanzlich anschwellen lassen, und sogar in den Wandflächen ihrer Tempel die steife mathematische Linie mit irrationellen Verhältnissen durchbrochen. Dieselben kühnen Feinheiten und feinen

Kühnheiten lassen sich in anderen Zügen ihrer Sang- und Spielweise verfolgen. Schon in ihren ältesten Tonarten waren die Fortschreitungen in den kleinen Zeitstufen von Vierteltönen eingeführt, der Gebrauch schwer zu intonirender, unmerklicherer Intervalle, die bei uns nicht üblich sind, selbst bei den späteren Griechen nicht mehr gewürdigt, ja kaum noch vernommen wurden: es war dieß eine Feinheit, die für die Führung einer Melodie verschwendet gewesen wäre, die für die Schattirung des Ausdruckes aber unstreitig von der größten Bedeutung war, den sie mit den zartesten, der lebendigen Rede abgelauschten Erhöhungen oder Vertiefungen, Schärfungen oder Milderungen in der Stimmbeugung bereichern konnte, deren wir uns sprechend Alle unwissentlich gebrauchen. Diese selbe subtile Gehörbildung war auch in der Organik der Alten wirksam, ihrer Instrumentalbegleitung. Die Kytharen und Lyren waren in den feinsten Stimmungsunterschieden den Volkstonarten angepaßt; und es gab eine bestimmte Praxis, in welchen Stellen der Scala, für welche besonderen Gesangsarten jene nachgelassenen Intervalle, die verschiedenen χρόαι der Instrumente angewendet wurden. Die Begleitung mußte dadurch nothwendig an schärferer Charakteristik gewinnen; bei Plutarch ist auch ausdrücklich bezeugt, daß in der alten Kunst klassischer Zeit der Ausdruck der Instrumentalbegleitung, die Spielsprache (διάλεκτος κρουματική), mannichfaltiger als bei den Späteren war, die für die enharmonischen Verfeinerungen den Sinn verloren. Wie geringfügig nach unserem Maasstabe gemessen die griechische Spielmusik gewesen sein muß, die einzelnen Instrumente waren bei ihnen doch vielleicht mehr als bei uns auf die leisesten Unterschiede ihres Klangcharakters, auf die Natur ihres seelischen Ausdruckes angesehen und danach gebaut. Bei uns, die wir Pauken Trompeten Hörner Klappern und Glockenspiele in unser Orchester aufgenommen haben, sind die groben Klangunterschiede nicht wohl zu vergreifen; die Alten, die diese ihnen sehr wohl bekannten Lärm- und Signalwerkzeuge in ihrer Kunstmusik zuzulassen verschmähten, bildeten ihre Flöten und Lauten in endloser

Mannichfaltigkeit, nach Bau und Materie, ins allerfeinste aus. Die viel angefochtene und ihrer aufregenden Wirkung wegen lange verpönte Flöte verfeinerten sie in einer Unzahl von Variationen einfacher, doppelter, vielröhriger Instrumente, heimischer oder fremder, Lang- oder Querflöten von Horn Holz Rohr oder Metall, zum Zwecke der subtilsten Veränderungen des Ausdrucks, je nachdem sie zur bloßen Begleitung von Saiteninstrumenten, oder zu Aufführungen, zu Märschen, Aufzügen, Opfern, Begräbnissen, Hochzeiten oder Anderem bestimmt waren. Wo auf diese Weise Alles auf die geistige Bedeutsamkeit, auf die dramatische Kraft, auf die allseitigste Mannichfaltigkeit des Ausdrucks abzielte, begreift man leicht den engsten Zusammenschluß von Ton- und Dichtkunst (ob man ihn als Ursache oder Wirkung dieser Richtung der Kunst denkt) als eine innere Nothwendigkeit, und aus ihr alle die, zweifellosen oder muthmaßlichen, Eigenheiten der alten Musik. Die Griechen, in der Vorliebe ihres plastischen Geistes, bevorzugten in der guten alten Zeit die einfachste und ursprünglichste Wesenheit aller Musik, die das Mechanischste ihrer drei Grundelemente heißen mag, in dem sie aber mit dem ganz geistigen Prinzip der Dichtung am untrennbarsten verwachsen ist: die rhythmische Bewegung; die, weil alle Äußerung des körperlichen Lebens, Herz- und Pulsschlag, Athmung und Gang in regelmäßig gegliederter Ordnung erfolgt, in den ganz sinnlichen Überwirkungen ihrer Schläge auf das Ebben und Fluten des Blutlaufs und des Nerven- und Empfindungslebens die unmittelbarste Gewalt über die Menschen ausübt, selbst über kaum Geborene, selbst über die Thiere. Jene Eigenheit der Totalität, der einheitlichen Ganzheit und Geschlossenheit des griechischen Kunstsinnens und Wirkens hat im Musikalischen vielleicht darin ihre feinste Spitze, daß bei ihnen Musiker und Kanoniker, Praktiker und Theoretiker nahe daran waren, die drei Grundelemente der Musik für einerlei Sache zu erklären. Melodie war ihnen natur- und sachgemäß im Wesentlichen dasselbe was ihnen Harmonie bedeutete, unter der sie jede wohlklingende gefällige Tonfolge und Tonverbindung verstanden; aber auch die har-

monischen und rhythmischen Verhältnisse führten sie, die Ähnlichkeit zwischen den wohlthuenden Eindrücken einer reinen Consonanz und einer einfachen rhythmischen Zeitgliederung erkennend, auf einerlei Zahlenverhältnisse zurück: sie verglichen den Gleichklang dem auf dem gleichen Verhältniß von 1 : 1 beruhenden dactylischen Zeitfuß, die Octave dem jambischen Takt im doppelten Verhältniß 1 : 2, die Quinte dem päonischen Takte im hemiolischen ($1^1/_2$), die Quarte (3 : 4) dem siebentheiligen Takt im epitritischen ($1^1/_3$) Verhältniß. Schieden sie aber einmal unter jenen drei Potenzen der Musik, so galt ihnen die Rhythmik als die Cardinalwissenschaft des Gesanges; sie nannten den Rhythmus das männliche Prinzip, das sich zur Melodie verhalte wie das Wirkende und Gestaltende zu der gestaltbaren Materie; die Melodie trat ihnen als das minder Ausdruckfähige auf eine zweite Stufe herab. Daher kam es, daß man gegen die Häufung der Strophe, (des melodischen Elements in der Poesie,) empfindlich ward; daß die mimetischen, die nachahmenden, d. h. die den dramatischen Ausdruck suchenden Tonmeister in den Nomen die Gegenstrophen verwarfen, und daß auch die Dithyrambiker, als sie nach Lasos' Vorgange ihrerseits „nachzuahmen" begannen, gleichfalls die Gegenstrophen beseitigten. Hält man diese merkwürdige instinctive Folgerichtigkeit der Alten in dieser Richtung auf das Ethos, das charakteristisch Ausdrucksame, fest vor Augen, so versteht man vollständig, daß sie nach der harmonistischen Ausbildung unserer neueren Tonkunst, trotz mancherlei Ansätzen, durchaus kein dauerndes Verlangen bezeugten; Tartini's und Böckh's Meinung war, daß sie dieselbe, wenn gekannt, verschmäht haben würden. Und dieser Ansicht wird man nur schwer widersprechen, wenn man sich erinnert daß (von der importirten Schulmusik abgesehen) alle südländischen Völker nirgends ein Begehr nach mehrstimmigem Gesange, die naturwüchsigen darunter selbst einen Widerwillen vor seinem verwirrenden Lärme verrathen; daß sich die halbantiken Italiener in ihrer weltlichen Musik gegen die ausgebildete Harmonistik der Deutschen stets gleichgültig verhielten; daß sie gegen ihren nackten aber naturwarmen

Gesang den kalten in den Flausch der Harmonie gehüllten Sang der Nordländer allezeit gering achteten; daß sie, selbst in der höchsten Blütezeit der harmonistischen Spielkunst, in ihren antiphonen und homophonen Begleitungen nur die Idee des Gesanges zu steigern liebten; und daß Frankreich, zwischen Germanismus und Romanismus überall eine charakteristische Mitte haltend, durch die zwei musikalischsten Jahrhunderte hindurch der große Kampfplatz zwischen den melodistischen und harmonistischen Richtungen geblieben ist. Unter den Romanen empfand man fortwährend wie die Alten thaten, daß die Harmonie wohl allgemein zur Verstärkung und Vervielfältigung des Ausdrucks viel beizutragen vermöge, nichts aber zu seiner gelenkeren Biegbarkeit und einheitlichen Wirkung. Tartini war vielmehr der Überzeugung, daß für die Absicht, bestimmte klar ausgesprochene Seelenbewegungen musikalisch scharf zu charakterisiren, aller mehrstimmige Gesang nicht tauge: wegen des innerlichen Widerstreites in den Extremen der Harmonie, deren tiefste und höchste Töne, die Einen ihrer Natur nach schwer und trübe, die Anderen leicht und hell, unmöglich auf Einerlei Wirkung gleichartig zusammenarbeiten könnten; daß daher auch die Harmonie nur wenig einer Tonkunst wie die griechische dienen konnte, die so ganz darauf gestellt war, aller Abschwächung des musikalischen Ausdrucks, aller Zerspaltung des musikalischen Eindrucks, aller Zerstreuung der Aufmerksamkeit der Zuhörer vorzubauen, damit ihr in ihrem gemeinsamen Gange mit der klar auslegenden Dichtung die volle Macht auf die Seele zu wirken ungeschmälert erhalten bleibe. Die griechische Tonkunst ward auf diesem Wege ein Anderes als sie bei uns geworden ist; es folgt daraus nicht, daß sie wegen ihrer einfachen Weise minder kunstvoll in ihrer Ausbildung, minder großartig in ihrer Wirkung gewesen sein müsse. Es sei, daß sie sich zu unserer harmonistischen Kunst verhielt wie der einfache massive Tempelbau der Alten zu den complicirteren gothischen Bauwerken der mittleren Zeiten: man weiß, wie sich ein Göthe in seinem Geschmacke zwischen beiden Richtungen der Baukunst entschied.

Fortwirkung der griechischen Musik auf die Tonkunst neuerer Zeiten.

Wir bestätigen, was von je die Ansicht der Musikhistoriker war, daß die rhythmisch-declamatorische Tonkunst der Alten ihr Wesen nicht in dem Reiz melodischer oder harmonischer Formen, sondern in der dramatischen Wahrheit und Feinheit geistigen Ausdrucks hatte; wir bestreiten, daß sie darum einen geringeren Werth oder eine geringere Wirkung gehabt hätte. Wir bestritten dieß in dem Zuvorgesagten mit Argumenten, die wir aus der nur vermuthbaren Beschaffenheit der griechischen Musik entnahmen; wir wollen es in dem Folgenden erhärten mit Argumenten, die wir aus ihrer Fortwirkung entnehmen. Denn grade von jener Seite ihrer dramatischen Natur her hat die Musik der Alten wunderbarer Weise, auch ohne erhaltene Muster, auf ganz geistigem Wege in Zeit und Geschichte fortgewirkt. Sie hat in dieser Beziehung ein fortwucherndes Capital eingeschossen in das Grundvermögen aller neueren Musik, nicht durch ein reales Vermächtniß, sondern durch eine ideale Anregung des schaffenden Kunstgeistes. Wenn in den verschiedensten Zeiten die verschiedensten Tonsetzer die Musik auf ihre dramatische Leistungsfähigkeit ansahen, fielen sie alle auf die Form des recitativen Sprechgesanges und meinten alle damit die alte griechische Kunst wieder aufleben zu machen. So that im Anfang dieser musikalischen Renaissance der Erfinder der Oper, J. Peri; so that in neuester Zeit Wagner, der von dem Ehrgeiz sogar beseelt ist, nach der Weise des Alterthums den Wort- und Tondichter in Einer Person wieder zu vereinigen; so that in der Mitte zwischen beiden Gluck, als er das accentuistische vor dem melodischen Prinzip bevorzugend in der Oper zur Wahrheit des natürlichen Ausdrucks zurückstrebte. Alle drei in allen drei Epochen waren darin selbst allzusehr in die alterthümlende Richtung verfahren, daß sie über der Einen Musikart, die die Alten allein gekannt und gepflegt hatten, andere, denen eine säculare Gewöhnung die Kunstweihe gegeben hatte, zurückstellten, daß sie über dem Dramatischen das Melodische vernachlässigten. Darin eilten die Italiener ihren antikisirenden Erfinder des Recitativs durch einen Sprung in das andere Extrem, in die ausschließliche Vor-

liebe für die Arie, zu ergänzen; darüber verwarnte Rousseau, sonst ganz eingestimmt mit seiner Richtung, den Ritter Gluck, wie man heute Wagners ausgesprochener Ueberzeugung, daß der Ariengesang der Natur des Dramas widerstrebe, widerspricht. Wie hoch man von dem Recitative, als der wesentlichst dramatischen Musikform denke, die Rückschränkung der Musik auf sie allein, die Rücksetzung ihrer übrigen Gestaltungen um dieser Einen willen, wäre eine unstatthafte Verleugnung aller Geschichte. Und auf alle Fälle könnte sie lohnend und dankbar nur dann sein, wenn eine so edle und hochgehaltene Dichtung wie im Alterthum, die durch jene wechselvolle Vielgestaltigkeit und wuchtige Größe des Inhalts die Eintönigkeit der musikalischen Form verhütete, der Tonkunst wieder die Texte lieferte. In dieser letzteren Beziehung hatte Gluck, außerhalb der Oper, noch einen anderen und graderen Rückweg zu der Weise der antiken Kunst betreten. Er entzückte sich wie zu einem hellenischen Hymnensänger über Klopstocks Oden, dem einzigen was wir in Deutschland an lyrischer Sprachgewalt etwa mit Pindar zu vergleicheu hätten. Wenn die gewöhnliche Meinung war, daß mit einer so großartigen Poesie, wie dieser oder der Pindarischen, verbunden, die Kunst der Töne unmöglich nach dem Grundsatz der Gütertheilung vermählt sein könne, daß die Dichtung da nothwendig alle Vorhand in Besitz und Herrschaft haben, die Musik zu einer untergeordneten Rolle herabsinken müsse, so schien Gluck darum doch nicht zugeben zu wollen, daß der schönste Gesang durchaus der schlechtesten Poesie gesellt, oder daß die einer edlen Dichtung gesellte Musik um ihrer Einfachheit willen eine untergeordnete Musik sein müsse. Er hatte die Bescheidenheit und Verleugnung, seinen höchst einfachen Gesang, den er sich nur mit kleinen Strichen und Zeichen in das Odenbuch notirte, den Worten des Dichterfreundes im engsten Anschlusse anzufügen; die Reichardt aber und Andre, die diese Tonstücke von ihm vortragen hörten, fanden sie ebenso eigenthümlich und tiefgeschöpft wie sie einfach waren, dem Herrlichsten gleich, was der Meister in seinen glücklichsten Stunden geschaffen hatte: „die getreueste Auffassung

des Dichters gepaart mit bewundernswürdiger Freiheit des Musikers, die erhabenste Einfalt verbunden mit Originalität, mit großem Reichthum und immer neuer Mannichfaltigkeit." Durchgehend schlug das rhythmische Princip in diesen Odencompositionen vor, die weniger nach Art des melodischen Gesanges „als des gemessenen Recitatives" gestaltet waren. Das Eine Wort kann uns erinnern, daß wir uns eine ungefähre Vorstellung von antiker Musik an keiner Kunstgattung so lebendig machen können wie an dieser. In dem „großen", begleiteten, gemessenen Recitative, das durch die ausgeführtere Begleitung in ein regelmäßigeres Zeitmaas gebunden (obligat) wird, nannte der musikkundige Krause geradezu die alte Kunst in höherer Verklärung wiedergeboren. Diese Gattung ist in aller neueren Musik außer allem Vergleiche die ausdrucksvollste, die dramatischste. Als jener Peri und seine nächsten Zeitgenossen, in Folge ihres Nachdenkens über die alte Musik, auf die recitative Monodie fielen, blieb dieß lange ein unfruchtbarer Versuch, weil die gedehnten Reimperioden des Marini'schen Poesiestils, dem sie anfangs zu fröhnen hatten, der möglichst öde Boden für musikalischen Anbau war. Sobald aber die fortschreitenden Operntexte eine dramatischere Haltung gewannen, so konnte es nicht fehlen, daß gelegentlich der Lauf der Handlungen, die sie schilderten, auf Situationen führte, in welchen die Gemüthsbewegungen lebhaft wechseln und rasch und plötzlich in andere, selbst in die schroffsten Gegensätze überschlagen, | oder wo sich eine heftig ausfahrende oder innerlich wühlende Leidenschaft in ihrem ganzen Werden Wachsen und Gipfeln entwickelt, oder ein ungewöhnlich starkes, aus sich herausgehendes, um und über sich greifendes Gefühl sich in Gedanken verflicht, wo die Seele von vielen Gegenständen zugleich beschäftigt, von einem Meere, einem Sturme von Erregungen aufgewühlt ist, die von Silbe zu Silbe, von Wort zu Wort die Rede mit einer Fülle von bunten wechselnden Bildern beschweren: an solchen Stellen würde keine geschlossene melodische Form der Wucht des Inhalts gerecht werden können, so wenig wie den sinnvollen Chortexten der Alten; sie

würde um des Wohllauts willen einen um den andern der gehäuften pathetischen Accente fallen lassen und so den Ausdruck verwischen. An solchen leidenschaftlichen, inhaltvollen Stellen des angegebenen Charakters nun, die wie keine anderen den glänzenden poetischen Texten der Alten nahe rücken, trat dann jene ursprünglichste declamatorische Kunstart ungesucht von selber ein: weil der Tonsetzer nur in dieser Freiheit der ungehemmteren Bewegung und der unvermittelteren Übergänge, nur durch den raschen Wechsel der Accente in dem wechselnden Reichthum der Worte, die gedrängte Fülle oder das ordnungslose Ungestüm der geschilderten Gemüthsbewegungen in angemessener Weise auszudrücken vermag. Der Tonkunst können viele andere Aufgaben, keine größere kann ihr gestellt werden. Auch hat man die Meisterstücke in dieser Gattung allezeit trotz, wenn nicht wegen ihres Anschlusses an die Dichtung, man hat sie allezeit trotz der Einfachheit, wenn nicht wegen der Einfachheit und naturgetreuen Unmittelbarkeit ihrer Ausdrucksweise von der ergreifendsten, keinem anderen musikalischen Eindrucke an erschütternder Macht vergleichbaren Wirkungskraft gefunden. Piccini rühmte fälschlich als den Erfinder des „großen" Recitativs den Leonardo da Vinci, in dessen Dido der letzte fast ganz in dieser Weise behandelte Act berühmt war durch die lebenvolle und schreckhafte Wirkung, die er machte; in Wahrheit hatte schon früher Alex. Scarlatti diesen Stil in einfachen Versuchen eingeführt, und bei Händel war er bereits in seiner ganzen Herrlichkeit hervorgetreten. Wer die Reihe der großen Recitative Händel's, von den ersten gleich anfangs um ihres bezwingenden Pathos willen bewunderten Versuchen in seinen reiferen Opern wie Cäsar und Tamerlan an bis zu den herrlichen ariosen Stellen im Messias Alexander und Belsazar, in Joseph und Jephtha, in Semele und Herakles übersehen kann und überdenken mag, wer sie in der ganzen Stufenfolge ihrer inneren Verschiedenheiten überschlagen und richtig schätzen will, von dem leichten, jeder Mozart'schen oder Weber'schen Oper einfügbaren Stile an, in dem er die sehnsüchtige Liebende das Stelldichein ihres Geliebten im Floridant

erwarten läßt, bis zu den erhabenen Tonsätzen, in welchen er in den charakteristischsten Unterscheidungen die Gottheit redend einführt, im Messias Er selber als der Sprecher der Christenheit, oder im Belsazar von dem Propheten Daniel und von dem Weltkinde Cyrus einführen läßt, der wird Chrysanders Ausruf vollaus zu würdigen wissen: daß die Kenner erstaunen würden, wenn sie die großen recitativen Sätze Händels alle auf Einen Haufen gebracht sähen. Wir zweifeln, daß seinen großartigsten Tonreden dieses Stils irgend etwas an Tiefe und Größe gleich gekommen ist. Man hat später Gluck um die Structur seiner Recitative gerühmt; man pries Mozarts Kunst, die schönsten Tonsätze dieser Art aus der Verbindung der ausdrucksvollen Declamation mit der Macht des verschwenderisch ausgestatteten Orchesters zu bilden; in Beider Praxis und in der Schätzung der meisten Fachmänner soll dem Recitativ erst durch die Harmoniefülle und Eigenthümlichkeit der Instrumentalbegleitung seine Stärke und sein Reiz verliehen werden: obwohl diese Zugabe in den wahrhaften Musterstücken dieser Gattung weder unerläßlich zu ihrer Wirkung, noch auch in ihrem Aufbau das Bestimmende ist. Sie ist nicht unerläßlich: denn wenn schon der Schauspieler in Stellen von so tiefer Bewegung mit den bloßen Worten die größten Wirkungen macht, wie sollte sich seine Declamation vom Gesange beschwingt nicht, auch ohne die Nachhülfe eines vollen Orchesters, noch viel höher erheben? Tartini erlebte 1714 in Ancona, daß in einer 13mal wiederholten Oper eine einzige recitative Zeile, deren Worte den Ausdruck des Unwillens trugen bei einer gewissen Strenge und Kälte im Blute, die Geister der Zuschauer jedesmal so erschütterte, daß Jeder den Andern anblickend erbleichen sah; diese Stelle war nur von einem Basse begleitet. Die Instrumentalbegleitung, sagten wir, ist auch nicht das den Aufbau bestimmende in dem großen Recitativ. Es kann eine schwierigste musikalische Aufgabe scheinen, in begleiteten Recitativen den überraschenden, unvermittelten Sprüngen der Accente einer stürmischen Empfindung in ausdrucksvoller Wahrheit gerecht zu werden und doch in den rasch wechselnden

Accordfolgen einen regelrechten Gang einzuhalten, der doch von aller melodischen Abglättung fern bleiben soll. Den Meister der Technik versucht dieß leicht zu kunstvoller Ueberladung; der geistvolle Tonkünstler, dem die einfachst naheliegenden Effecte die allein richtigen sind, erfährt bei dieser Aufgabe bald, wie wunderbar die Natur sie erleichtert: da die grellsten Absprünge und Ausweichungen in der ächten ausdruckwahren Redebetonung, in ihren schroffsten Dissonanzen die Lösungen in sich bergend, der Tongestaltung nicht nur entgegen kommen, sondern ihr die Wege gradezu zeigen und vorschreiben. In dieser Beziehung gibt es vielleicht kein mustergültigeres Beispiel als den erstberühmten Händel'schen Satz dieser Art, den Sang des Siegers Cäsar über die Gebrechlichkeit menschlicher Größe am Grabe des besiegten Pompejus (Alma del gran Pompeo), der allein mehr als ganze Bücher unseren Versuch einer geistigen Begründung der Tonkunst stützt. Das in gis Moll beginnende Stück durchläuft fünf Kreuz- und sechs b-Tonarten, um in as Moll zu schließen. Dem Techniker sind die frappanten Uebergänge an sich selber merkwürdig; uns sind sie es nur darum, weil nicht Einer unter ihnen ist, der nicht von der Betonung vorgezeichnet wäre, die ein klassischer Declamator den Worten einprägen würde. Ein schulmäßiger Sänger, der nach den Tonzeichen zu singen gewöhnt ist, würde vielleicht bei vielen dieser Uebergänge stutzen und straucheln, während ein Laie von natürlicher Redegabe, der den Sinn der Worte gefaßt hat, die einmal gehörte Tonweise mit Leichtigkeit nachsingen würde: so ganz ist dieß nur die ächte Abschrift der ächten Natur.

Der polyphone Gesang des Mittelalters.

Fortwirkung der griechischen Praxis und Theorie auf die Musik des Mittelalters. — Gregorianischer Kirchengesang.

Bei den Alten war auf dem Wege einer instinctiven Routine, aus dem bloßen Naturdrang des schöpferischen Geistes heraus, eine volksbildende Kunst in der üppigsten Fülle der Erzeugnisse aufgeschossen, eine Praxis, über die jetzt die eindringendsten Kenner (wie Bellermann) der Vermuthung zugänglich geworden sind, daß sie durch eine große Kluft von der Musiklehre der Alten getrennt gewesen sein möchte; die ihrerseits, weil sie sich mit unvollkommenen Erkenntnißmitteln in unvollständige Erfahrungen verfahren hatte, arm an sicheren Ergebnissen bleiben mußte und neben den phantastischen Geistesspielen der Harmonik der Pythagoräischen Schule nur eine Sammlung mangelhafter Lehrsätze den kommenden Geschlechtern vererbte. Dieser dürftigen Theorie sollte gleichwohl die neuere Tonkunst nicht weniger als jener reichen Praxis tief verpflichtet werden. Die Eine, sahen wir, (und wir werden noch einmal darauf zurückkommen müssen,) leitete in einem weiten Sprunge über zwei Jahrtausende hinüber zu dem weltlichen Musikdrama der neueren Zeiten an, ohne einen eigentlichen Wegweiser zurückgelassen zu haben. In einer ganz entgegengesetzten Richtung aber, werden wir zunächst sehen, wirkte die heidnische Kunst auf die christlichen Jahrhunderte auch in ganz unmittelbarer Anknüpfung praktisch herüber, während sie zugleich theoretisch durch hinterlassene Leitfäden auf weiten Um- und Irrwegen zu Erweiterungen der Tonkunst führte, die auf einem den Alten gänzlich verschlossenen Gebiete lagen. In ihrer Praxis war die griechische Musik zur Zeit ihrer Blüte eine durchaus volkseigene Kunst gewesen; in dem Maaße, wie sich ihre Theorie und Technik weiter gebildet hatte, war die nationale Eigenthümlichkeit geschwunden; und seit den Alexandrinischen und Römischen Zeiten ward sie zu einer Weltlehre für die ganze bildungsfähige Menschheit. Mit dem Tode und unter der Verwesung der alten Kunst wurden die gesunden Kerne ihrer Lehre zu einer weitverbreiteten Saat.

aus deren langsam sprossenden Keimen eine ganz neue Kunstbildung erwachsen sollte.

Die kunstreiche klassische Musik der Griechen war mit ihrem gesammten Volksleben untergegangen. Den ersten christlichen Jahrhunderten wäre kaum noch ein Musterstück ihrer Meisterwerke zugänglich gewesen; und wenn doch, so würde es in den frommen Kreisen der jungen Christengemeinden verschmäht worden sein, für deren Bedürfniß und Begabung die üppige Rhythmik und ausdrucksvolle Melodik, das chromatische und enharmonische Tongewebe der musischen Werke der Alten viel zu gekünstelt war. Daß sich gleichwohl die Anfänge des christlichen Gesanges mit den noch lebendigen Resten der alten Musik sehr nahe berühren mußten, war einfach in der Natur der Dinge gelegen; aber das Ungestalte in dem Werdenden ging dann instinctiv auf die Ungestalt der ältesten Ueberlieferungen zurück oder begegnete sich mit der Unform der neuesten Entstellungen: ganz so, wie die rohen Erstlinge christlicher Mosaik und Malerei mit den letzten heidnischen Erzeugnissen dieser Künste von einer äußersten Entartung zusammenstießen. Noch hören wir heute vielleicht in den Psalmodien der römischen Kirche die Nachklänge uralter jüdischer Ritualgesänge und griechischer Nomen. In den ältesten Zeiten, da die Psalmen noch volksthümlich von der ganzen Gemeinde gesungen wurden, werden diese Weisen noch treuer bewahrt gewesen sein, die man nur mit einem neuen Geiste erfüllte. Der älteste abendländische Kirchengesang, der Ambrosianische (4. Jahrh.), beobachtete noch, gleich der griechischen Kunst an die Metrik der Dichtung angeschlossen, die Quantität der Silben; die liturgischen Vorträge waren einfache accentuirte Recitative, dem Hersagen (nach Augustinus) näher als dem Singen. Und von diesem Accentus des Liturgen wird auch der einstimmige Concentus der Gemeinde in den (aus dem Orient entlehnten) Antiphonien, dem Wechselgesang von Chor zu Chor, und in den (in Italien hinzugekommenen) Responsorien, dem Wechselgesang von Gemeinde und Vorsänger, nicht wesentlich verschieden gewesen sein. Auch als sich später die Form

des Gottesdienstes, in einem Uebergange von dem Volksthümlichen zum Hieratischen, bestimmter ausbildete, als Gregor der Große (6—7. Jahrh.) in seinem Antiphonar die allgemeine Norm des kirchlichen Gesanges feststellte und die Pflege desselben an schulmäßig gebildete Sänger fiel, änderte dieß wenig an der großen Einfachheit des altkirchlichen Stils, der in seinen Anlehnungen an die antike Tonkunst selber zu dem Urthümlichen des Alterthums zurückneigte. Wie die Anfänge der griechischen, so bewegten sich auch wieder die Anfänge der christlichen Musik ausschließlich in der einfachen Tonordnung des diatonischen Geschlechtes. Schon bei dem H. Ambrosius war, im ausdrücklichen Gegensatz zu der verfeinerten weltlichen Kunst, die Chromatik als eine Eigenschaft der verweichlichenden Theatermusik verpönt. Die auf Ambrosius und Gregor den Großen zurückgeführte Doppelgruppe der acht Kirchentöne, die bis zum 17. Jahrh. die Grundlage aller Tonsetzung blieben, war aus den sieben Octavengattungen hervorgegangen, auf welchen das griechische Tonsystem der mittleren Zeiten, vor der späteren Ausbildung ihrer zwölf Mollscalen, beruht hatte: gegründet wie jene auf die Versetzung der diatonischen Scala ohne Erhöhungen und Erniedrigungen, ihren verschiedenen Charakter herleitend aus der verschiedenen Lage der Halbtöne innerhalb der Tonleiter; auch ihre Benennungen waren die der griechischen Octavengattungen, wobei nur die seltsame, von der Halbkenntniß der alten Musiklehre zeugende Verwirrung unterlief, daß man die Octavenreihen der Griechen mit den sieben ältesten ihrer Mollscalen verwechselte, die dieselben Namen aber in umgekehrter Ordnung trugen. Die strenge Diatonik dieses Systems war in dem monodischen Gregorianischen Gesange ohne Mühe festzuhalten, und so auch im Chor, der in einstimmigem Einklang, wie bei den Alten, ausgeführt war. Die gleichgehaltenen Töne dieses einfachsten Chorgesanges (cantus planus) waren ihrem Werthe nach nicht unterschieden: in diesem Abwerfen der Fesseln der Prosodie, die der Ambrosianische Gesang noch geduldet hatte, machte sich ein erster Bruch mit der antiken Weise der innigeren Verschmelzung von

Sang und Sprache geltend. Alle mechanischen Tonwerkzeuge waren ausgeschlossen, „damit die Kirche nicht zu judaisiren scheine"; nur der „lebendige Psalter" sollte (nach dem H. Eusebius) den Herrn im Gesange preisen: auch hierin kann man eine Rückkehr zu antiker Einfalt entdecken, weil auch den Griechen der, allen orientalischen Culten (der Phryger, Phöniker, Aegypter) eigene, sinnbetäubende Instrumentallärm als eine Kakomusia zuwider war. Von irgend welchen harmonischen Beziehungen war so wenig wie in den Chören der Alten die Rede; der Gregorianische Gesang war einfach durch seine melodische Fortschreitung charakterisirt, die selten den Umfang der Octave überschritt; dadurch bewahrten die Tonarten, in deren Melodien ohnehin das Auf- und Absteigen der Töne, Anfang Mitte und Ende, nach bestimmten Vorschriften geregelt war, ihre unterscheidende Eigenheit und Festigkeit. Auf so einfachem Grunde bildeten sich die Hymnen, die Psalmgesänge und die Sätze des Meßritus aus, die von Anfang an in sich selbst nach ihrem wechselnden Inhalte und nach ihrer Steigerung von Rede zu Gesang verschieden waren, weiterhin auch, je nach Art und Natur der Festtage und ihrer Feier, einiger freieren Veränderung in Formen und Ausdrucksweisen zugänglich wurden. Diese feststehenden Ritualtexte sollten dann mit ihren Gesangsweisen als eine geheiligte Einkleidung der heiligen Worte für alle Zeiten unverändert fortgepflanzt werden. Die Kirche, nicht die Musikschule, das gottesdienstliche nicht das künstlerische Bedürfniß schrieb diese Satzung vor, und furchte so der Tonkunst ein gesetzliches Geleise, aus dem kein Einzelner, dem mächtigen religiösen Gemeinleben gegenüber, leicht gewagt hätte, in persönlicher Eigenmacht ändernd herauszutreten. Der Gregorianische Gesang sollte ein unantastbarer Mittel- und Kernpunct (cantus firmus) der kirchlichen Tonkunst sein; und durch ein ganzes Jahrtausend blieb er der Anhalt für alle musikalische Praxis, indem er zugleich durch seine Ausbreitung über die ganze abendländische Welt (seit Karl dem Großen) den Grund zu der gleichmäßigen und gemeinsamen Entwickelung aller neueren Musik legte.

Conflict der alten Theorie mit der neueren Praxis mehrstimmigen Gesangs.

Dieser, von dem unverrückbaren Brauch der Kirche gestützten, musikalischen Praxis lief nun die griechische Musiklehre zur Seite, die der Nimbus einer Autorität von ähnlicher Unanfechtbarkeit umgab. Ihr Erneuerer und Ausleger war Boëthius († 524), der kurz vor Gregor das diatonische System geordnet und auf jene sieben Octavengattungen der Alten zurückgeführt hatte. Er wollte ausdrücklich an der Theorie der Griechen nichts geändert wissen und legte sie den Folgezeiten als ein ungeklärtes Evangelium auf. Der Kern dieser Lehre war, was die Pythagoräer und ihre Nachfolger über die Tonverhältnisse überliefert hatten. Den Alten war nicht unbekannt, daß der Ton durch Schwingungen elastischer Körper erzeugt wird; daß aber die Verhältnisse der Tonstufen zu einander auf Zahlen dieser Schwingungen beruhten, war ihnen verborgen geblieben. Ohne Wägen und Messen hatte der bloße Sinn herausgebracht, daß der Ton Diaokto (Diapason) im Verhältniß von 2 : 1 zu dem Grundtone zurückführt; gleich der erste Versuch aber, dieß einfachste Verhältniß rationell zu bestimmen, war nach der eigenen Mythe der Pythagoräer falsch: ihr Meister sollte mit einem Gewicht von 12 Pfunden den Ton einer mit 6 Pfunden beschwerten Saite in die Octave erhöht haben, wozu ein Gewicht von 36 Pfd. nöthig war. Der erste Schritt in die technische Untersuchung war also, obwohl das Ergebniß richtig war, ein Fehltritt; und es dauerte bis ins 17. Jahrh., ehe er durch eigentliche Messung der Schwingungszahlen streng wissenschaftlich berichtigt wurde. Die Pythagoräer hatten ferner am Monochorde die einfachen Verhältnisse der paraphonen Intervalle Quint und Quart richtig herausgefunden, die sie, neben der vollkommenen Consonanz der Octave, zu unvollkommenen Consonanzen erklärten; in ihren Berechnungen der Terz und Sext aber war es eine folgenschwere Verfehlung, daß sie in die ungenauen Verhältnisse von 64 : 81 und 16 : 27 verwickelt blieben; diese Intervalle waren daher zu den Dissonanzen geworfen, und selbst dann, als der Alexandriner Didymus (38 J. v. Chr.) die richtigen Verhältnisse der beiden Terzen gefunden hatte, zu den Ehren

der Concordanz nicht wieder hergestellt worden. Bis zu Ende des 13. Jahrh. blieb der Streit, ob Terzen und Sexten unvollkommene Consonanzen oder Dissonanzen seien, ungeschlichtet, und die Anfechtung des so lange her ganz unbezweifelten consonirenden Charakters der Quart vermehrte damals die Verwirrung. Zu Boëthius' Zeit, der von keinen anderen Consonanzen wußte als denen der Alten, waren diese Streitigkeiten noch unbekannt, denn für die Einfalt des Gregorianischen Gesanges reichte die alte Lehre aus; dieß änderte sich aber bei dem ersten Eintritt der Versuche im ungleichartigen mehrstimmigen Gesange, den die Alten mit Willen schienen gemieden zu haben. Denn daß sie alle diaphone Polyphonie so wenig gekannt als geübt haben sollten, schiene fast unbegreiflich, da sie vielsaitige Instrumente besaßen und auch, bezeugter Maaßen, von dem wohltönenden Zusammenklang verschiedener Töne in gleichzeitiger Mischung die Erfahrung hatten. Auch mochte sich mit der wachsenden Erkenntniß solcher harmonischer Verhältnisse, besonders in den großen Instrumentalconcerten der späteren Zeiten, die praktische Anwendung derselben mehr und mehr ausgebreitet haben. Wie aber, und unter welchen Bedingungen diese Kunst der Symphonie auszuüben und anzuwenden sei, darüber war in der alten Kunstlehre und ihrer rein aus der melodischen Tonverbindung abstrahirten Intervallberechnung nirgends auch nur eine Andeutung, geschweige eine Anleitung überliefert. Grade in dieser Richtung aber wollte und sollte das Mittelalter die Gesangkunst weiter bilden: ein dunkler Trieb der Völker und der Zeiten, in den gröbsten sinnlichen Bedürfnissen gewurzelt, zu den feinsten sinnigsten Kunstgestaltungen hinüberleitend, drängte mit unwiderstehlicher Macht in diese neue Bahn.

Ursprünge des mehrstimmigen Gesangs und Spieles.

Der harmonische Gesang gehört zu den merkwürdigen, in den verschiedensten Thätigkeiten des menschlichen Geistes nachweisbaren Culturerscheinungen des Mittelalters, die durch ein gegenseitiges Entgegenkommen und Zusammenwirken antiker und neuzeitlicher Momente, in Süd und Nord, unter überbildeten und barbarischen Völkern,

angestoßen und zu Leben und Wachsthum gerufen wurden. Verschiedene Instrumente, von da und dort ausgegangen, die in den Alexandrinischen Zeiten erfundene Wasserorgel, die dreisaitige Geige der Mauren und Kelten (Rebek und Rotte) mit flachem Schallkasten, auf dem der Bogen alle Saiten zugleich bestrich, das aus der Rotte entstandene Organistrum, und die Sackpfeife, zu deren Melodien ein Baß in Grundton und Quinte fortklingt, begegneten sich in den Eigenschaften, welche die Geschlechter schon des früheren Mittelalters an verschiedenstimmige Vollstimmigkeit der Spielmusik gewöhnten. Bei dem Bau und Spiele dieser Instrumente wird ursprünglich der erfindsame Geist der rohen Nordländer von nichts anderem, als der bloßen Freude an stärkerer Schallkraft und Klangwirkung angeregt worden sein. So brauchten schon die Germanen zu Tacitus' Zeit den Schild zu einem Resonanzboden, um die gebrochenen Töne ihres Gesangs mächtiger anschwellen zu lassen: der römische Geschichtschreiber hätte nicht ahnen können, zu welchen tiefsinnigen Klangkünsten diese Barbaren diesen rohen Trieb im Laufe der Zeiten ausbilden würden. Denn den Barbaren, und vor Allem scheint es denen des Nordwestens in Belgien und Britannien, wo sich keltische und germanische Elemente am stärksten berührten, hat man diese erstaunliche Bereicherung der Tonkunst wesentlich zu danken, die aus dem Fortstreben von der zeitlichen, linearen Harmonie auf einander folgender Töne zu dem gleichzeitigen Zusammenklang gleichsam räumlich übereinander gelegter Melodien entstand. Fortgesetzte Forschung wird vielleicht England die Ehre des Vorgangs in dieser neuen Kunstart sichern, wo der Barde des musiksinnigen Volks von Wales zuerst dem angelsächsischen Gleeman und dem normannischen Minstrel die Wege gewiesen haben wird. Bekanntlich hat der mehrstimmige Satz eine erste wirklich kunsthafte Ausbildung und nationale Widerlage im 15. Jahrh. in den Niederlanden gefunden: ein Engländer aber, Dunstable, nimmt nach dem Zeugniß Martin le Franc's neben den frühesten belgischen Meistern den Vorrang des Alters ein. Die rohen entferntesten Anfänge des Contrapuncts

reichen in Frankreich in das 12. Jahrh. zurück, wo dort die Kunst des Discantus von geistlichen und weltlichen Meistern schulmäßig geübt ward; in England aber ist zu eben dieser Zeit, früher als irgendwo sonst, in Northumbrien zweistimmiger, in Wales vielstimmiger diaphoner Naturgesang des Volks bezeugt, der durch frühe Übung und Gewöhnung schon den Kindern geläufig war. Die allerältesten Lehren und Beispiele ferner von einem mehrstimmigen Schulgesang, den man mit dem Namen Organum bezeichnete, finden sich gleichfalls in Belgien bei dem Mönch Hucbald im Kloster St. Amand († 930); lange vor ihm aber wird schon zu Ende des 7. Jahrh. in England eine Art kirchlicher Musik erwähnt, in welcher mehrstimmiger Gesang (concentus et discantus) mit Instrumenten zusammengewirkt hätte. Eine doppelte Neuerung wäre so in diesem germanisirten Lande zuerst in den kirchlichen Brauch gedrungen: zu dem mehrstimmigen Gesang auch die Spielbegleitung. Und nirgends hätte doch auch jene roh sinnliche Lust an lauten Klangeffecten eine so rechtfertigende Weihe finden können, und hat sie auf alle Fälle, wann und wie es immer geschah, in der That gefunden, wie in der Kirche. Der dunkle Trieb, der Majestät der Gottheit eine würdige Stätte zu bereiten, hatte zu dem Streben nach Massenwirkungen in den Raumverhältnissen des Kirchenbaues hingedrängt: die bloße Nothwendigkeit, die hohen Gewölbe, die weiten Hallen dieser Tempel auszufüllen, trieb ebenso auch die Tonkunst, schon ganz äußerlich, in das gleiche Bestreben, für die gehobensten Stimmungen an dieser geweihten Stelle nach einer ungewöhnlichen Macht des erhabensten Ausdruckes zu ringen. Dieß Bedürfniß führte in der natürlichsten Weise zur Verstärkung des Gesangs durch Instrumente hin; es öffnete die Kirche dem „Instrument der Instrumente", der Orgel, die durch die bloße Gewalt ihres Tones die Gemüther mit den Eindrücken feierlicher Erhebung erschütterte. Musikalische Schreiber des 14. Jahrhs. behaupten, jene älteste mehrstimmige Singweise im 10. Jahrh. sei aus der Nachahmung des concordirenden Spiels auf der Orgel entstanden

und daher Organum, Organisiren benannt worden. Zu Hucbalds Zeit aber waren die Orgeln noch so rohen Baues, daß sie höchstens zur Leitung und Verstärkung des schlicht einstimmigen Chorgesanges taugen konnten. Aus der Spielweise der Instrumente (organa) überhaupt aber ist diese Gesangsweise unstreitig abgeleitet und benannt. In dem erwähnten Northumbrischen Zwiegesang des Volkes brummte die Eine Stimme, ganz nach Art der schottischen Sackpfeife, einen Grundbaß, während die Oberstimme die Melodie sang; in dem Organum Hucbalds aber wurde die zweite zur Grundmelodie hinzutretende Stimme gradezu die Instrumentalstimme (vox organalis) genannt.

Bestrebungen zur Ausgleichung der alten Theorie mit der neuen Sangpraxis.

Die Kunst, ein harmonisches Gewebe mehrerer verschiedener Stimmen zusammenzuwirken und singend auszuführen, bedarf einer ernsten Übung und Anstrengung. Nichts war daher natürlicher, als daß die erste Beschäftigung mit dieser neuen Kunstart den Schulen gelehrter Musiker zufiel. In diesen Schulen war nun aber die Musiklehre während des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung zu einer einseitigsten wissenschaftlichen Speculation geworden. Daß die Musik eine Kunst war, schien seit Boëthius so gut wie vergessen. Wenn die Masse der gelehrten Sänger geringschätzig auf alle Volksmusik und das gemeine Handwerk der Fiedler und Harfner herabsah, so schien Boëthius sogar ganz abstract alle Ausübung überhaupt gering zu achten, die ihm von der Erkenntniß des Wesens der Musik so weit überragt zu sein schien, wie der Körper von dem Geiste. Die wissenschaftliche Erforschung der Natur der Musik war daher das einzige, was bei den musikalischen Scholastikern, für welche Boëthius ein Orakel war, einen Werth behielt. Ihnen galt die Musik als eine rein mathematisch-physikalische Wissenschaft, als die sie auch im ganzen Mittelalter in das Quadrivium eingereiht blieb; es gehörte schon ein Rebell wie Roger Bacon dazu, die Musik, die zwar Jeder im Dienste des Göttlichen ausübte, für einen Theil der Theologie zu erklären. Bei den Pythagoräern hatte die Musik die Schwester der Astronomie geheißen; in der Schule des Boëthius gab ihr Hucbald,

weit abgerathen von den Anderen, bei denen die Mutter der Tonkunst die Betonung hieß, die Arithmetik zur Mutter; dem Alcuin war Musik die Lehre von den Zahlen in den Tönen; so ward sie auch bei Guido von Arezzo (11. Jahrh.) und seinen Schülern im engsten Zusammenhang mit der Arithmetik betrachtet. Bei solcher Ansicht war nichts natürlicher, als daß den Musikschulen das Interesse von der Melodie auf die Harmonie herüberglitt, die gleichsam die mathematische Ursache der Melodie und die Gewähr ihrer Richtigkeit gab. Der melodische Körper der Musik war in die unbehülfliche Schwäche der Kindheit zurückgefallen, als man ihr nun die schwere Rüstung der Harmonie anlegen wollte, und sie zu diesem Ende einer Schulweisheit zum Pflegekinde gab, die selbst eine ganz unerzogene Mutter war. Wenn die antike Tonkunst in einer feinsten Kunstroutine, in der Spur der Naturmusik des Volks zu ihrer Vollendung vorgeschritten war, so strebte man hier auf dem Wege einer nur halb begriffenen alten Technik nach einer neuen, unendlich schwer zu bewältigenden Kunstform, für die jene Lehre durchaus nicht berechnet war; man wollte bauen nach einer Constructionslehre, zu der das Baumaterial nicht paßte; man quälte sich ab in einer musikalischen Sprache, zu der es an jeder Grammatik gebrach. Die geduldigen Klosterleute, dieselben die mit so unsäglicher Ausdauer ihre Gebet- und Meßbücher mit zierlichen Miniaturbildern schmückten, vertieften sich in das neue Geschäft, dem musikalischen Vortrage statt des flachen Hinstreifens über die Wellen der Melodie den Tiefgang des schwer belasteten, mehrstimmigen Gesangs zu geben, und zu den einfachen Farbentönen, in welche bisher der monodische oder Choralgesang die Zeichnung der Worttexte eingekleidet hatte, die harmonische Farbensättigung hinzuzufügen. Aber wie es in der Malerei nur schwer gelingen konnte, ohne optische Kenntnisse perspectivische Bilder zu entwerfen, in der Tiefe der Fläche dem Blick verschiedene räumliche Hintergründe vorzugaukeln, so schwierig mußte es der Tonkunst werden, ohne irgend einen festen Anhalt an akustische Gesetze gefällige symphonische Sätze zu bilden, den einzelnen

Tönen durch wirkliche Hintergründe anderer wie zusammengehörender Töne eine harmonische Vertiefung zu geben. Die guten Mönche fühlten sich in einem Labyrinthe, aus dem sie selber gestanden sich nicht herauszufinden; sie verglichen ihr vergebliches Ringen nach der harmonischen Wissenschaft mit dem eitlen Unterfangen des Orpheus, die Eurydike, „die tiefe Beurtheilung", aus dem nächtlichen Grunde heraufzuziehen. Der Verband der Tonkunst mit des Menschen Geist und Seele, in dem sie ihre höchste Lebenskraft hat, schien ganz verloren gehen zu sollen bei dieser ihrer Pflege in den Zellen der einsamen Klosterbrüder, die hauslos, ehelos, kinderlos den Regungen der natürlichsten Gefühle, und so den Bedürfnissen einer seelischen Kunst entfremdet waren. Ja der bloße Verband der Musik mit der bloßen schönen Sinnlichkeit schien nicht minder abhanden kommen zu sollen. Wenn bei den Alten das gesunde Ohr, das vor allem Mistönigen einen eingeborenen Widerwillen hat, der Richter des Schönen in der Tonkunst war, so schienen sich nun Diese ein Vergnügen ganz besonderer Art anzubilden an den Kunststücken ihrer ausgerechneten Musik, die den Ohren trotzend dem Hörer den widernatürlichsten Geschmack an den unharmonischsten Misklängen zumuthete. Indem sie die alte Consonanzlehre auf ihre neuen Tonverbindungen anwandten, verachteten sie die Urtheile des stumpfen Ohres, wenn es gegen das Richtige, das der Verstand berechnet haben wollte, mit dem Häßlichen, das seine Empfindung beleidigte, Einsprache that. Noch im 16. Jahrh. ließen die alt-rechtgläubigen Cantoren die Terzen und Sexten gegen das Gefühl ihres eigenen Ohres als Consonanzen nicht gelten und kappten schnöde die vorwitzigen Einredner ab, die weiser sein wollten als Boëthius und Euklid.

Organum und Discantus.

Es ist nicht unsere Aufgabe, in die Geschichte der Entstehung und Ausbildung der Polyphonie von technischer Seite irgend näher einzutreten. Nur um auf die in aller Musikgeschichte stets wiederkehrende, für viele räthselhaften Erscheinungen einzig lehrreiche Thatsache hinzuweisen, wie unendlich langsam und unsicher, wankenden Trittes und

schwankenden Schrittes, vorschreitend aus leichtgefundenen, entschlossen verfolgten Irrwegen in schwer zu findende, zaghaft betretene Richtwege, sich jede einzelste der musikalischen Bildungen und Bewegungen vollzog, wollen wir in einigen Zügen andeuten, wie mehr als ein halbes Jahrtausend erforderlich war, bis sich die Kunst des mehrstimmigen Gesanges aus dem Dunkel der harmonistischen Labyrinthe in das Helle herausfinden konnte; ganz so wie es bei den Griechen Jahrhunderte gewährt hatte, ehe sich ihre melodischen Reihenharmonien aus der in Tetrachorden sich bewegenden Melodiegliederung zu freiester Entfaltung durchringen konnten. Wie gewöhnlich in allen technischen Dingen, von dem einfachsten Handwerke an bis auf die neuesten Verfeinerungen der Lichtbilder, von blöden, unsicheren, oft ganz sinnlosen Versuchen aus die endliche Vollkommenheit ertastet wird, so in größestem Maasstabe geschah es in den musikalischen Dingen. Nichts ist fesselnder, als bei den Geschichtschreibern der Musik die in großen Rasten und Pausen hingezögerte Lebensbewegung zu verfolgen, in der sich die musikalische Technik, an der griechischen Lehre genährt, in jedem ihrer Hauptttheile wie embryonisch bis zu dem Eigenleben entwickelte, mit dem sich die Nabelschnur von dem Mutterleibe ablösen ließ. So war in Bezug auf die Reihengliederung der Töne noch Hucbald in dem griechischen Tetrachord befangen, ehe Guido von Arezzo, in seiner Belauschung der menschlichen Stimme, zu dem Hexachord überging, und durch eine neue Tonbezeichnung (Solmisation), die alles im Umfang des Hexachords Gesungene in anderen Tonlagen nachzuahmen erleichterte, den Weg zu Kanon und Fuge eröffnete; bis man dann später, um anderen Nachtheilen des Hexachords, die diese Vortheile überwogen, auszubeugen, zu der vollen Erkenntniß der natürlichen Vorzüge der Octaveneintheilung gelangte. So hatte in Bezug auf die Notenbezeichnung Gregor zu der bildungsfähigsten unter den verschiedenen Notenschriften der Alten, den Neumen, gegriffen, die in einem ähnlichen Stufengange durch die ersten Anfänge des Liniensystems bei Guido, und dann in der Schule der Mensuralisten durch

die langsame Fortbildung einer genaueren Ton-Schrift und Zeitmessung (der unentbehrlichsten Vorbedingung mehrstimmiger Composition,) zu unserer heutigen Notation herüberleitete. Und so schienen sogar jene ersten Versuche mehrstimmigen Gesangs im 10. Jahrhundert geradezu an einer Stelle anzusetzen, wo die Kunst der Griechen stehen geblieben war. Man hatte sich zu Aristoteles' Zeit verwundert gefragt, warum die paraphonen Intervalle der Quinte und Quart nicht eben sowohl wie das antiphone der Octave zur Begleitung, auch nicht mit den Instrumenten, gebraucht wurden: in jenem Organum Hucbalds aber wurde nun gerade dieses Experiment gemacht, eine Grundmelodie mit einer zweiten sogenannten Instrumentalstimme zu begleiten, die gleichlaufend, Note gegen Note, syllabisch mit dem Grundthema in eben jenen paraphonen Consonanzen vorschritt. Von dieser höchst ohrwidrigen, daher später höchlich verpönten Art einer rohen Stimmenpaarung in dem Organum ging man in Frankreich seit dem 12. Jahrh. zu dem sogenannten Discantus über, der wohl anfänglich wie das Organum bloßer Zwiegesang war, nur daß er stellenweise in Gegenbewegungen der Stimmen aus der übeltönenden parallelen Bewegung in reinen Consonanzen heraustrat. In dem „florirten" Discantus schritt dann die neue Kunst der Polyphonie zu der Erweiterung vor, daß dem Tenor, dem Grundthema des cantus firmus (der stets untergelegt war), zwei bis drei Gegenstimmen gesellt wurden, die ihn in freieren melismatischen Figuren umrankten, seine gedehnten Noten mit verschiedenen Melodien in vielgetheilter Bewegung kürzerer Noten umspielten: was diesen Gesängen auch den, später in weit anderem Sinne gebrauchten Namen Motette (nach Walter Oddington motetus = motetto) verschaffte. So weit man aus den bekannt gewordenen musikalischen Urkunden dieser Zeit und dieser Gattung (Coussemaker, l'art harmonique des 12. et 13. siècles. 1865) urtheilen kann, sprang man in diesen Erstlingen mehrstimmiger Composition (in welchen von einer Harmonie im heutigen Sinne nicht die Rede ist), sehr rasch aus der unbehülflichsten Vorsicht der Berechnung in die unbeholfenste Leicht-

fertigkeit des Experimentirens über. Hatte man den cantus firmus anfangs mit frei erfundenen Stimmen erweitert, so begann man alsbald, ihm ganz verschiedene, selbständige, entlehnte Liedmelodien zu gesellen, mit Beibehaltung selbst der verschiedenen theils geistlichen theils weltlichen Texte in theils französischer theils lateinischer Sprache. Dieß rohe Verfahren machte den Namen Componist gelegentlich zum Spottnamen, und mit Recht, da durch dieß Zusammenzwängen die Melodien ebenso sehr verrenkt, wie die Harmonien zu dem barbarischsten Gegentheile von dem, was das Wort besagt, entstellt werden mußten. Mitten aber in diesem somnambulen Herumtappen der harmonischen Kunst bleibt es immer wieder von dem gleichen Interesse zu beobachten, wie nacheinander, oft wie zufällig und ungewollt, die Gesetze der Gegenbewegung der Stimmen, der Nachahmung, der Wiederholung, der Verkehrung eines Thema's auftauchen; wie in der Theorie der Mensuralisten (bei Franco von Köln schon im 12. Jahrh.) die richtigeren Begriffe von der Dissonanz und ihrer Bedeutung für eine wahrhaft harmonische Musik aufkommen, während zugleich in der Praxis der Discantisten nicht nur die Terzen und Sexten, sondern noch viel verrufnere Dissonanzen auf den schlechten Takttheilen, im stufenweisen Durchgange gebraucht werden, um die Widrigkeit der fortlaufenden Quart- und Quintconsonanzen zu unterbrechen. Bei de Muris (14. Jahrh.) findet sich zuerst in aller Klarheit das Grundgesetz ausgesprochen, das den Gebrauch zweier in fortschreitender Verbindung auf- oder absteigender reiner Consonanzen untersagt; worauf dann in der Kunstübung eines Dufay und der ersten niederländischen Contrapunctisten (um 1430—40) ein förmlicherer Übergang in das belebende Element der Dissonanz gemacht ward.

Contrapunct.

Was diese neue Schule, die nun den polyphonen Kirchengesang durch 1½ Jahrhunderte in ihre Pflege nahm, von Anfang an von den Discantisten, deren Namen sie eine Weile forttrug, unterschied, war dieß, daß hier einzelne namhafte Männer dem eigenen Genius anfingen zu vertrauen und den Zwang der Autorität — der Kirche wie der

Schule — allmählich, bald vorsichtiger, bald kühner, zu durchbrechen. Indem sie in der Beurtheilung des Wohl- und Missklingenden immer entschiedener der sinnlichen Wahrnehmung mehr als dem Schuldogma gehorchten, nahmen sie die folgenlosen, vereinzelten Ansätze der Discantisten in Versetzung der Tonart systematischer auf und lockerten die Fesseln der strengen Diatonik, indem sie deren mistönende Härten milderten durch die Einführung chromatischer Halbtöne aus einer, wie man später sagte, fingirten Scala. — Die theologische Mystik jener Zeiten hatte den dreitheiligen Takt wegen seiner Beziehungen zu der Trinität für das vollkommene Maas erklärt, das denn auch in der älteren Schule der Niederländer noch vorherrschend war; in der Periode von Josquin und Mouton begann der gerade Takt sich mit dem dreitheiligen zu messen, bis er ihn weiterhin nahezu verdrängte. — Es war eine tumultuarische, von der Kirche übel aufgenommene Neuerung der Discantisten gewesen, als sie die ehrwürdigen Unterlagen des Gregorianischen Gesanges durch den Flitter ihrer Coloraturen und durch das Zusammenlegen mit weltlichen Liedern entstellten; die Contrapunctisten begnügten sich mit der mäßigeren Freiheit, weltliche Liedmotive zu Grundlagen ihrer Messen zu wählen und durch die würdigste Bearbeitung zu heiligen. In ihren einfacheren Anfängen entnahm die Schule ihren cantus firmus mehr aus Ritualmotiven, die ehrfürchtig festgehalten im Tenore unverändert wiederkehrten, nur selten von eigen erfundenen 2—3stimmigen Sätzen unterbrochen; mehr und mehr aber machte sich die Freiheit der Schule gegen die Kirche, der musikalischen gegen die gottesdienstlichen Zwecke darin geltend, daß man auch auf jene weltlichen Liedmotive (nur ausnahmsweise auf freierfundene) übergriff, und daß man dann mit der Zeit in der Behandlung der einen wie der anderen immer mehr von der treuen Festhaltung an dem gegebenen Grundgedanken abwich, daß man von der bloßen Ausschmückung des unverkennbar beibehaltenen Tenors zur gleichmäßigen Ausarbeitung aller Stimmen in dem polyphonen Tongewebe vorging, in dem dann der Tenor fast unerkennbar verschwand. — Die größte

Verfeinerung der Technik lag in dieser bewußten und bezweckten Kunst, eine und dieselbe Clausel, ohne eintönig zu werden, durch eine ganze Messe in anderen und anderen Formen anmuthig und geistreich zu wiederholen; aber auch die kleinlichsten Künsteleien nisteten sich hier ein, welche die Schule zu ihren verrufensten Unarten verführten. Den cantus firmus festzuhalten und doch durch Wechsel und Veränderung zu maskiren, verfielen die älteren Meister auf allerhand naive Mittel; wie sie, in einer Scheu vor dem Brauch in Kirche und Schule, ihre diatonischen Tonreihen, auch wo das Ohr sie zu chromatischen Versetzungen zwang, für das Auge unverändert ließen, so ließen sie auch den Tenor für das Auge unverrückt stehen, schrieben aber dem Sänger etwa den rückläufigen Vortrag, den Krebsgang, die hebräische Leseweise vor: auf diesem Wege führte dann die Freude jener Zeit an aller Sinnbildnerei zu einer ganzen Sammlung oft sehr sinniger und witziger, oft sehr räthselhafter und spitzfindiger Mottos und Devisen, Sprüche und Weisungen für die Sänger, aus den geschriebenen Noten ganz andere ungeschriebene Ordnungen und Singweisen herauszulesen; der Complex dieser Vorschriften hieß Regel, Kanon, ein Wort, das wir jetzt nur von der Einen und einfachsten Regel verstehen, wo die gleiche der gleichen Stimme an bestimmter Stelle auf die Ferse tritt. Aus den launischen und phantastischen Problemen und Mysterien dieser Spielereien hatten dann die späteren Meister wieder zu erlösen, die in dem gemischten Contrapunct, in dem Gleichgewicht der Gegenstimmen, den Tenor kunstwürdiger zu verbergen und zu umkleiden verstanden. — Enge verwebt mit jenen erkünstelten Veränderungen in der Ordnung der Stimmen waren andere Wechsel in der Geltung der Noten, die durch die Mensuralzeichen hervorgerufen wurden. Ein verschärfter Krebsschaden der contrapunctischen Technik hing sich hier an: es war in dem Mensuralgesange ein rhythmisches Prinzip in die Musik zurückgeführt worden; diesen Gewinn aber verscherzte man wieder durch eine überkünstelte Proportionenlehre, in der man sich in mathematische, für die Praxis gänzlich unfruchtbare Berechnungen verlor und in einen

Knäuel von Taktarten und Taktzeichen verwickelte, die dann später gleichfalls von jenen klassischeren Meistern auf die einfachsten Zeitfüße wieder zurückgeführt werden mußten. — Stufenmäßig fortschreitend in der Läuterung der Kunst des vielstimmigen Satzes gelangte die Schule zu einer gewählteren, zugleich freieren und kunsthaft regelrechteren Stimmführung; den geistvolleren Meistern schon der älteren Periode, Dufay und Okeghem, gelang es, den einzelnen Stimmen einen sangbaren, melodischen Zug zu geben; dennoch blieb in der Masse der Tongefüge, in welchen oft kaum ein melodischer Grundgedanke zu vernehmen ist, die Melodieführung vorherrschend steif und eckig, eben so oft verzwickt und phantastisch wie trocken und platt. — Die Harmonie des contrapunctischen Musikstils war nicht (wie in der Homophonie der späteren Zeiten) die Auslegung Einer überherrschenden Melodie, sondern die wohl oder übel gerathene Zusammenfügung mehrerer Melodien; noch setzte sich von den Discantisten her die eigensinnig selbständige Fortführung der neben einander gelegten Stimmen ohne ein inneres thematisches Band lange Zeit fort; die späteren aufgeklärteren Meister lernten, statt die Stimmen je einzeln auf den Tenor zu beziehen, alle in gleichzeitiger Combination zusammenzubinden und dadurch zu Harmonien von oft mächtig ergreifenden Wirkungen zu gelangen; dennoch ward in ihren fremdartigen, oft harten und starren, oft kahlen und mageren Harmonien der Wohlklang ganz gewöhnlich den künstlichen Berechnungen zum Opfer gebracht, bis auch hier die Feinhörigen das seltsam Überhäufte, wie das Nackte und Klangleere allmählich zu beseitigen lernten. — Die jüngere Schule dieser scholastischen Kunst erfand in ihren verwickelteren fugirten Sätzen diese für die Übung in thematischer Durcharbeitung unschätzbaren Schulformen, die bis heute, eine schärffste Zucht zur Technik, das Lehr- und Meisterstück der geschulten Musiker geblieben sind und alle Veränderungen des Geschmacks überdauert haben; wie diesen Formen aber ein geeigneter Stoff zu finden und ein geistiges Gesetz zu geben wäre, war noch kaum geahnt in der Zeit, in der selbst die technische Theorie über ihre Gestal-

tung noch ohne jede eingehende Anweisung ließ. — Was den geistigen Werth und Gehalt der Tonwerke dieser Schule angeht, so sind die eingeweihteren Kenner (wie Ambros) schon bei den Meistern der älteren Schule oft in Staunen gesetzt durch die vorbrechenden Züge von sanfter Wehmuth, Zartheit und Innigkeit, oder von männlich ernster, tief gründender Andacht; aber im Allgemeinen befremdet doch die Armuth an ächtem, an deutlich bezwecktem und mannichfaltigem Ausdruck, der nur das Vorrecht der vorragendsten Genien, und selbst bei ihnen gemeinhin der Vorzug nicht sowohl ganzer gleichmäßig durchgeführter Werke, als einzelner Stellen und Sätze ist, in denen dann allerdings die herrliche Blüte der Empfindungsfrische einer naturkräftigen Zeit voller Reiz ist, ja vielleicht nicht wenig an Reiz noch gewinnt durch die Umgebung gerade des Dornengezweiges der contrapunctischen Pflanze, aus welchem sie aufschießt.

Gottesdienstliche Bedeutung der contrapunctischen Polyphonie.

Es ist ein seltsamer, schwer gehbarer, von Stelle zu Stelle betrachtet oft aussichtloser Weg von der wüsten Öde des Organums durch das Schlingkraut des Discantus und das Gestrüpp des Contrapuncts, durch die verschiedenen Schulen der Dunstable—Dufay, der Okeghem — Hobrecht, der Josquin — Gombert hindurch bis zu den lichten Höhen, auf welchen die Cinquecentisten den mächtigen Dom des vielstimmigen Kirchengesanges vollendeten, dessen Thurmhöhen die Palestrina und Lasso bilden. Denen zur Seite dann auch vortreffliche Theoretiker (seit Tinctoris, geb. um 1480) die Regeln des streng polyphonen Satzes zu einem Kanon ordneten, der für die ganze musikalische Welt des Westens ein unverbrüchliches technisches Grundgesetz ward. Er konnte nicht das abschließende Gesetz werden, denn noch war der akustischen Wissenschaft nicht der elektrische Funke entlockt, der die Elemente der harmonischen Kunst zu ungetrübter Reinheit zerlegte; um so bewundernswerther aber bleibt es, wie die unverdrossene Arbeit der gelehrten Meister zu einem Durchkneten des Tonmaterials mit einem mühsam gefundenen Sauerteige führte, dessen Vortheile selbst für die glücklicheren Folgegeschlechter nicht verloren waren, die über ein unfehlbareres Ferment

zu verfügen hatten. Von einer geistigen Kunstregel aber konnte in diesen langen Lehrjahrhunderten der Musik überhaupt noch kaum die Rede sein. Noch war das ganze Gebiet der Tonkunst nicht umschifft, geschweige erobert; noch war der Durchbruch durch den engen Raum der Schule nicht versucht, der die Kunst in den großen Verkehr des öffentlichen Lebens hätte bringen mögen; noch war der unabhängige Boden nicht betreten, auf dem sich die Kunst von den Forderungen der Kirche hätte frei ringen können. Wie übrigens die Dinge lagen, wie die Natur der Zeiten beschaffen, wie die ganze Richtung der christlichen Tonkunst von Anfang an geschichtlich eingeleitet war, ist dieß gleichwohl der größte Segen in dem Werke jener tiefsinnigen Tonmeister gewesen, daß sie sich, auf der heiligen Ueberlieferung fortbauend, wie in einem halbpriesterlichen Amte dem gottesdienstlichen Bedürfniß der Kirche allezeit untergeordnet hielten: dieß allein befähigte sie, sich mitten in ihrer technischen Realistik befangen dennoch zu einem idealen Kunststile emporzuringen. Die ganze Größe ihrer Arbeit wird erst erkennbar, wenn man zurückblickend erwägt, was diese Tonkünstler in ihrer staunenswerthen Ausdauer aus dem einfachen alten Ritualgesang der Kirche gemacht hatten, welche die vollendetsten Werke derselben nur als eine Ausschmückung jener ältesten Unterlagen ansah und wohl ansehen durfte, da die wackeren Meister in ihren verwegensten Virtuosenkünsten stets unversucht geblieben waren, die Knospe ihrer religiösen Kunst von dem Wurme verführerischer Weltlichkeit annagen zu lassen. Sie erscheinen da als die Vertreter der ganzen christlichen Menschheit und jener gesammten Zeiten, da Religion und Glaube noch Alles, Haus- und Staatsleben und Sitte und Weisheit durchdrang, da die Jahrhunderte, wie sie die Mittel, die Andacht, die Ausdauer zur Erhöhung jener riesigen Gotteshäuser zusammenschossen, so auch zu diesem Aufbau des kirchlichen Gesanges die Materialien zusammen schichteten. In dieser Kunst war die in Allen lebendige Frömmigkeit die Hauptstütze der schaffenden Kraft. Wie der Tempelbau, *in dem* gesungen wurde, so war das, *was* gesungen wurde, auf den großen Verband mit der

gottesdienstlichen Handlung berechnet, in welcher der Gesang für das macht- und weihevolle Mittel galt, die versammelte Gemeinde wie mit der Empfindung der Gegenwart Gottes zu durchdringen. Vor diesem Einen großen Gegenstande ging Alles auf, dem die Gemeinde als Ein Wesen, in dem denkbar vertieftesten Gemüthsstande der auf die größten sichtbaren und unsichtbaren Dinge gerichteten Andacht gegenüberstand. Wenn sich die Sangkunst jener Zeiten in ihren technischen Aufgaben an das Schwierigste wagte, was die Musik überhaupt sich vorsetzen kann, so auch in geistiger Beziehung, in ihrer fast ausschließlichen Richtung auf das Kirchliche, ebenso. Die Frömmigkeit, die Gottinnigkeit ist das tiefste zugleich und das erhabenste, das gesammeltste und weiteste aller Gefühle, wurzelnd in dem großen Gegensatze, in dem wir uns in dem All als Einzelne, einem Schaffenden gegenüber als Geschaffenes, vor einem Ewigen als Verschwindendes erkennen und wechselnd nach außen und innen gekehrt, von entgegengesetzten und doch ineinander verschwimmenden Empfindungen, von der innigsten geistigen Lust hoher Bewunderung Verehrung und Anbetung, und von der geläutertsten heiligsten Unlust der Demuth und Unterwerfung bewegt sind. Solche gemischte, doppelseitige Empfindungen aber, vollends von dieser höchsten Fülle und Tiefe, sind das Größte und zugleich das Feinste und Geheimnißvollste, was der Tonkunst auszudrücken gegeben ist. Und der kirchlichen Tonkunst ist die Aufgabe durch noch erweiterte Anforderungen noch schwieriger gemacht. Die gotterfüllte Andacht steht nicht allein zwischen gegensätzlichen Empfindungen mitten inne; in einem so vergeistigten Religionsleben wie das christliche steht sie zugleich immer — (das bloße Wort deutet es an) an der Grenze der Gedankenwelt, die der Musik an sich verschlossen ist, die ihr an dieser Stelle gleichwohl den Zugang so weit es möglich ist öffnet, weil der Gedanke hier an seiner eigenen Grenze steht, wo er (vor den unergründlichen Geheimnissen der Gottheit, des Jenseits, des Alls versagend) sich von selbst in Gefühl und Ahnung verschleift, und sich so dem musikalischen Ausdrucke dienstbar macht. Man

wird nun zugeben, daß die tiefsten Instincte des menschlichen Geistes dabei thätig waren, als die Geschlechter jener Zeiten in dem polyphonen Gesange das geeignetste Gefäß zu erkennen meinten zur Ansammlung der frommen Stimmungen und heiligen Ahnungen, welche die Menschheit in ihrem Verkehre mit der Gottheit erfüllen. Wenn die zum Gottesdienst versammelte Gemeinde ihre frommen Anliegen im Gesange aussprechen soll, so kann die Tonkunst, wie in dem Chorale geschah, ihre Empfindungen in einmüthigem Ausdruck zusammenschließen in Einen ungetheilten Erguß. Ein Höheres schien es aber, wenn sie, im Bestreben diese Einerlei Empfindungen in möglichster Fülle und Vielseitigkeit auszudrücken, im kunstreichen Chore, der die vielgliedrige Gemeinde vertrat, den Gesang in mehrere gesonderte Gruppen ausbreitete; wenn sie zu diesem Behufe (die Mannichfaltigkeit der nach Höhe Tiefe und Klangfarbe so unterschiedenen Stimmen der Geschlechter und Altersstufen mehr als das Alterthum ausnutzend,) die zwischen Baß und Sopran gelegenen Stimmen zu Mittelgliedern verwandte, die doch, ohne vortretende Bedeutung für sich, dem Ganzen streng untergeordnet blieben zu der einheitlichen Wirkung, welche der geistige Zweck erheischt: da in dem Gottesdienst jeder einseitig ausgeprägte Ausdruck entfernt bleiben und nur die Empfindungen und Vorstellungen der Gesammtheit zur Sprache kommen sollen. Die persönlichen Leiden und Freuden, die der Mensch vor Gott tragen will, schüttet er in stillem oder einsamem Gebete aus; was er im gottesdienstlichen Gesange laut werden läßt, theilt er mit der Gemeinde. Diese bloße Gemeinsamkeit und Öffentlichkeit genügt, der Tonkunst eine mittlere Stimmung aufzuerlegen; die bloße Theilung von Freud und Leid gebiert das Maas, die Scham verwehrt das Uebermaas: so wird selbst in der Gemeinfreude der Tanzbelustigung der zügellosen Ausschweifung durch die festen Formen des Tanzes eine Schranke gesetzt. Vollends an der heiligen Stätte gebietet die Zeugenschaft der vielen Umgebenden und die des Einen Unsichtbaren, sich jeder leidenschaftlichen Aufregung zu enthalten: dazu sind aber die Formen des polyphonen

unbegleiteten Gesanges unvergleichlich geschaffen. Wenn in dem Gottesdienste alle Andacht und Inbrunst der Seele, aber keine schwächliche Empfindsamkeit und keine heftigen Affecte erweckt werden sollen, weil vor Gott kein Unmaas in Freud und Leid, in Jubel und Jammer geziemt; wenn in der heiligen Handlung der Messe, (in der die Tragödie des Erlösertodes, in einer Art dramatischer Abstraction, in geheimnißvolle Symbole verschleiert ist,) die über den verschiedenen Gegenständen wechselnden Empfindungen nicht grell erregt, nicht grell unterschieden werden sollen: innerhalb des polyphonen Musikstils jener Zeiten können sie es einfach nicht, dessen kunstvolle Stimmenverflechtung jeden unpassenden lyrischen Schwung, jeden unstatthaften melodischen Glanz in sich ausschließt, wie er alle wechselnden Wirkungen durch wechselnde Kunstformen allezeit weise vermieden hat. Bei den ersten Versuchen der Meister um 1600, in diesen Kunststil die bewegteren Gemälde scharf bestimmter leidenschaftlicher Erregungen einzutragen, begann der Verfall des ächten Kirchengesangs; mit der Anwendung der melodischen, chromatischen, instrumentalen Reize hörten die Compositionen der kirchlichen Texte auf, kirchlich zu sein. Darum wenden sich die strengsten Beurtheiler zu Josquin's oder Palestrina's **stabat mater** von Pergolese's oder Astorga's strophischen Gliederungen dieses alten Gesanges zurück, weil mit der bloßen Zerstreuung auf verschiedene Kunstgestaltungen das stetige Gefühl der Trauer, des heiligen Schmerzes getilgt wird, das der Gegenstand fordert. Denn was die maasvolle Großheit des alten geistlichen Gesanges wesentlich schafft und erzeugt, das ist, neben dem Ausschluß der Instrumente der zu schlichter Behandlung der Singstimmen, zur Vermeidung aller schwierig zu treffenden Intervalle nöthigte, das Festhalten an der hohen Einfachheit der diatonischen Kirchentöne: die selige Friedlichkeit, die ungespannte Ruhe spricht aus jenen gediegenen Fortschritten in leitereigenen Accorden, aus dem seltenen und begränzten, nur auf bestimmte psychische Anlässe versparten Gebrauche der Chromatik. Anders gewöhnten Geschlechtern erscheint diese Leidenschaftlosigkeit

leicht als Kälte, dieß Ausgeglichene als ein Eintöniges, diese Verwischung der Farbentöne als ein Halbdunkel ohne feste Gestalten. Die Hauptgefühle selbst, die in aller Durchdringung geschildert sein sollten, erscheinen zu bloßen Gefühlsstimmungen herabgedrückt, zu deren Ausdruck allenfalls auch das bloße Spiel der Instrumente, der Orgel, genügte. Das war es, was Tartini die allgemeine Erfahrung bei allem mehrstimmigen Gesange dieser Art nannte: daß er mehr eine vage Erregung nach einem Gefühle hin, nicht eine besonders bestimmte Empfindung bewirke. Dieß Gebrechen konnte leicht um so stärker fühlbar werden, je mehr in der Natur des polyphonen Gesanges die Versuchung gelegen war, unter der Verklärung des Wortes seine Erklärung zu vernachlässigen und die oft gepredigte Mahnung der Kirche zu vergessen, daß die Pflege der Töne die Worte und ihren Sinn nicht beeinträchtigen solle. An dieser Stelle gelangen wir zu dem Puncte, der uns für unsere Zwecke bei der Betrachtung der contrapunctischen Polyphonie im Grunde der allein wichtige ist.

Verhältniß des polyphonen Satzes zu Text und Wort.

Der christliche Gottesdienst sollte in der Meinung der Kirche ein versinnlichtes Abbild des Himmels, der heilige Gesang sollte eine Nachahmung der Musik der Engel, der Sprache der Himmelsbewohner sein. Das Gloria hatte sein Vorbild in dem Lobgesang der Engel bei Christi Geburt, die Antiphonie das ihrige in dem Wechselgesang, in dem sich die Seraphim in der Vision des Jesaias das Sanctus Dominus zurufen. Der h. Ignatius (1. Jahrh.) sollte die Engelchöre gehört und ihre Weisen zuerst in seiner Gemeinde eingeführt, Gregor sein Antiphonar nach dem Dictat eines Engels niedergeschrieben haben. Darum sollte sich der kirchliche Gesang von der Kunstmusik der Theater und der Naturmusik der Straßen gleichmäßig unterscheiden, deren rohe oder weichliche Art unwürdig sei der Gottheit und der Engel, in deren Gegenwart die Diener Christi singen sollten (Instituta patrum de modo psalmandi et cantandi. Gerbert scriptt. de re mus. I, 6), um durch die gesungenen Worte „zu den Himmlischen emporgetragen, selbst zu Himmlischen zu werden". Sollte dem gesungenen Worte diese

Kraft beiwohnen, so mußte Wort und Weise begriffen werden; und dieß war die Vorschrift der Kirche. Die sanghafteren Stücke des Gottesdienstes, die Psalmen Davids, des Ahnen Christi, deren köstlicher Inhalt von den Erzvätern so hoch gefeiert war, diese ursprünglichste Quelle des christlichen Gesangs, die den gedrückten Gemeinden der ersten Zeit wie ein Trostbuch vom Himmel gegeben war, blieb das wunderbarste Gesangbuch der Jahrtausende, das an natürlicher und gesunder Empfindungsfülle seines Gleichen nicht wiedergefunden hat, der „Blumengarten", den Luther einen ganzen Weltlauf von Zuständen des menschlichen Herzens nannte. Diese herrliche Weisheit nicht veröden zu lassen, sollte in der Psalmodie wie in jedem Text der Lection „der Accent oder Concent der Worte nicht vernachlässigt werden, weil daraus zumeist das Verständniß zu erkennen sei" (ibid. I, 6.); nicht die Stimmen der Singenden, wollte der h. Hieronymus, sondern die Worte sollten gefallen. Einzelne der älteren Singmeister und Lehrer hatten die Aufgabe der heiligen Musik, selbst trotz ihren arithmetischen Doctrinen, nicht anders verstanden; bei Anderen freilich, wie bei Joh. Cottonius (11. 12. Jahrh.) galt schon die Beobachtung des Wortsinns weniger für eine Nothwendigkeit, als etwa eine Zierde. Der wackere Hucbald lehrte, der Gesang müsse nicht allein nach der Natur der Töne, sondern auch nach der Natur der Dinge beurtheilt werden; wir wüßten zwar nicht klar auszudrücken, wie die Musik mit unserer Seele in Wechselwirkung und Beziehung stehe, doch habe der Affect des Gesanges auch die Affecte der besungenen Dinge nachzuahmen. Demgemäß sollten also (nach Abt Oddo's Dialog über Musik) die Responsorien des nächtlichen Amts den Charakter tragen, als ob wir wie Schlaftrunkene zum Wachen ermuntert würden; in dem Introitus sollte die Musik wie mit Heroldstimmen zum Gottesdienste rufen; im Halleluja sollte sie lieblich jubeln, im Graduale gedehnt und einfach, mit demüthiger Stimme einherschreiten; in den Offertorien sollte alle Kraft der Kunst, jede Art von Erhebung und Stärkung, von Lieblichkeit und Weichheit verbunden sein. Wohin aber war es mit der Beachtung all dieser Vorschriften gekommen in

den Schulen der Anhänger des Boëthius, welche die Musik zu einer mathematischen Disciplin heruntergehoben hatten? Guido von Arezzo hatte noch verlangt, der Gesang solle sich dem Empfindungsgehalt der Worte in Trauer Freude und Jubel anschließen; und doch lehrte derselbe Mann einen Handgriff von wahrhaft erschreckendem Mechanismus zur Fabrication von Melodien, indem er vorschrieb, die fünf Vocale wieder- und wiederkehrend unter die Noten einer Reihe von Octaven zu schreiben, und dann die Silben der zu setzenden Worte den Tönen unterzulegen, die auf die Vocale der jeweiligen Silben entfielen! Der Barbarei dieser Melodielehre entsprach die Rohheit der harmonischen Potpourris in der Praxis jener Discantisten, die ganz fremdartige Melodien und Texte zu einerlei Sangsprache zusammenschweißten. In Frankreich, wo man sehr früh schon angefangen hatte, die kirchlichen Vorträge der Epistel und Evangelien kunstreich auszuschmücken, hatte sich an diese Neuerung alsbald auch die polyphone Kunst angehängt; und während des Exils der Curie in Avignon drängte dieser „gallische Unfug" aus der Schule in den Gottesdienst ein, selbst in jener profanirenden Zusammenlegung geistlicher und weltlicher Lieder, und in jenen Kunststücken des figurirten Discants, in welchen der cantus firmus durch das verwirrte Getümmel der Nebenstimmen ganz verdunkelt war. Johannes XXII untersagte daher 1322 den kirchlichen Gebrauch der mensurirten Musik mit ihrer Kleintheilung des Rhythmus und ihrer Zerhackung der Melodie des altehrwürdigen Gesanges; darum blieb doch die Anwendung „einiger melodiösen Consonanzen" an besonderen Festen gestattet. Und nachdem die Curie 1377 nach Rom zurückgesiedelt war, erzwang sich die Polyphonie, die in Rom zuvor nie im Gebrauch gewesen war, seit dem Einzug der Niederländer in Italien den Zugang in die päpstliche Kapelle selber. In dieser neuen Kunst war nun aber der berechenbare harmonistische Theil der Musik, dessen natürliche Bedeutung man später nannte, die Stütze der Melodie, das Fußgestell der Bildsäule zu sein, zur Bildsäule selber geworden. Selbst auf der Höhe ihrer feinsten Ausbildung wird die

Harmonie allzuoft eine Beeinträchtigung des geistigen Theils der Musik, da sie durch ihre zusammengesetzte Bewegung die melodische Freiheit leicht behindert und die Licenzen hemmt, die von den psychischen Accenten der Texte geboten sein können: dieß Moment der Unfreiheit mußte um so schädlicher wirken, je mehr sich damals die Grübelei und Anmaßung schülerhafter Meister auf die z. Th. ganz conventionellen Satzungen ihrer Technik erpichte. Die bloße Eintönigkeit der Hauptaufgabe der kirchlichen Kunst, die immer und immer wiederholte Meßcomposition, zwang unausbleiblich dahin, die technische Variation, die Viel- und Neugestaltigkeit der Musiksätze zu den alten stets gleichen Textsätzen zum Hauptaugenmerk zu machen; dieß führte natürlich dahin weiter, daß die Ritualsätze in aller Gleichgültigkeit gegen die Texte behandelt, die Unterlegung der Worte dem Gutdünken der Sänger überlassen wurde. Kaum waren die wortreicheren, und daher nothwendig rednerischer behandelten Texte des Gloria und Credo davon ausgenommen; denn selbst in diesen Theilen wurden selbst die gefeiertsten Meister, selbst ein Josquin beschuldigt, durch künstliche Verzierungen alle Uebereinstimmung zwischen Wort und Ton zerstört zu haben. Die verständigsten Beurtheiler in und außer der Schule hatten daher zu rügen, daß die Vernachlässigungen von Rhythmus und Quantität, daß die Barbarismen in Betonung, Declamation und Unterlegung der Worte ein Hauptgebrechen der belgischen Meister seien. Vor Gaforius und Cyprian de Rore (Anf. 16. Jahrh.) scheint in Praxis und Theorie von einer Beobachtung oder Empfehlung des Wortausdrucks kaum die Rede gewesen zu sein, und die Empfehlung hier wie die Beobachtung dort waren noch arm an Rath wie an That. Wer immer religiöse Musik betrieb, schien die höchsten seelischen und sittlichen Zwecke in dieser Kunst, wie sie die Kirche zum Ueberflusse einschärfte, von selber anerkennen zu müssen. Die contrapunctische Manier aber war auch noch von anderen Seiten her in sich selbst versucht, diesen Zwecken gradezu entgegen zu arbeiten. Zu einem großen Theile war diese Versuchung in den seltsamen Analogien gelegen, die

sich zwischen dem instrumentlosen Gesang (da cappella) jener Zeit und der sanglosen Instrumentik der späteren Zeiten entdecken lassen. In den ersten Anfängen dieses Gesanges wie zur Zeit seiner letzten Vollendung erkennt sich diese seine enge Beziehung zu der Instrumentik am deutlichsten. Aus der Spielmusik entstanden, leitet er durch die Instrumentalbegleitung zur Spielmusik zurück: in dem Organum des 10. Jahrhs. war die obere Stimme als eine instrumentale Begleitstimme angesehen, und in den polyphonen Madrigalen des 16. Jahrhs. wurde oft nur Eine Stimme gesungen, die übrigen aber von Instrumenten ausgeführt. In der ganzen Zwischenzeit erinnern die auffallendsten Züge dieser bloßen Singmusik an die spätere bloße Spielmusik: jedesmal wo sich beide isolirt aufpflanzten, ahmte die Eine die andere nach, damals die Sangkunst das Instrumentenspiel, später die Instrumentik die Singkunst. In jenen Zeiten, da die Instrumente noch sehr unvollkommen waren, wurden die Stimmen in der Schule der polyphonen Kunst wie später die todten Instrumente in der „Kammer“ behandelt, zum Zwecke des Studiums experimentirend auch mis-handelt, in dem gleichen Streben, das Maas der erlangten technischen Ausbildung durch die künstlichsten Erschwerungen zu erproben; zur Meisterschaft der gelehrten Sänger gehörte das Improvisiren im extemporirten Discantus und Contrapunct, wie später in der Spielmusik die Ausführung eines bezifferten Basses. In jener Polyphonie war selbst in der Meinung eines Winterfeld der Klang das eigentlich Vorwiegende und Herrschende, und das Genügende für den Gefühlsausdruck, wie man von der Spielmusik sagen würde. Dort wie hier war von irgend welchen höheren ästhetischen Zwecken nicht die Rede; dort wie hier war die äußere Factur die Hauptsache, die zu den virtuosen Künsten einer bloßen Ornamentik verleitete, die dort wie hier die gleichen Zeugnisse sind von einer spielend leicht gewordenen Technik. Gelegentlich sprang man aus diesen nichtssagenden Arabesken in platte Programmmusik, in realistische Schilderei von Schlachten und Marktscenen über, dort mit Menschenstimmen wie hier mit Instru-

menten. Es fehlt nicht an Belegen, daß sich die Harmonisten damals wie heute die Instrumentisten ihrer Freiheit von dem Worte berühmten, daß man die Trennung der Musik von der Poesie als ein Prinzip aufstellte. Nicht selten machten die Tonsetzer die Noten ihrer kirchlichen Gesänge in freier Laune, und paßten dann erst Worte darunter. Auf solcherlei Wegen entstanden noch ganz spät die thematischen Schulerfindungen, die wie die Spielmusik prahlen konnten, ohne Vorbild in der Natur zu sein, die Tonstücke jener Meister, von denen Luther im Gegensatze zu Josquin sagte, daß nicht die Töne es machten wie die Setzer, sondern die Setzer wie die Töne wollten. So kam es, daß in den Poly- und Palilogien so vieler fugirten Sätze jener Zeiten alle die geistbewegenden Wirkungen aufgegeben wurden, welche die Tonkunst einst machte, als sie die natürlichen Töne der Empfindung idealistisch nachbildend eine doppelte Natur war. Es findet sich gelegentlich ein Musikgelehrter aus Josquin's Zeit, der die Meister jener Tage rühmte, der Platonischen Vorschrift : die Töne den Worten, nicht die Worte den Tönen „anzupassen", bestens nachgekommen zu sein; die späteren antikisirenden Monodisten dagegen glaubten eben diesen Einen Satz hinreichend, der ganzen contrapunctischen Kunst das Verdammungsurtheil zu sprechen. Denn sobald nur wieder der einfache Begriff von ausdrucksvoller Musik aufkam, empörten sich die feinhörigen Italiener über die zerstückte Vollstimmigkeit in den unnatürlich sich jagenden Gängen der „Circularmelodien" jener Fugenkunst, die ohne Einschnitte, ohne rechte Melodie, in den ziellosen, allen Satzbau zerreißenden Wiederholungen der Worte, Anfang Mitte und Ende einer Rede labyrinthisch durcheinander wirrten. Dieß war eine Folter für allen Verstand, eine Erstickung für alles Gemüth in irgend einem musikalischen Texte; der Vater des italienischen Bühnengesangs, Giulio Caccini, nannte den Contrapunct die Zerfleischung der Dichtung. Aller Bezug auf Wort und Rede, auf Sinn und Verstand ward mehr und mehr in den harmonischen Kunstgeweben verloren, alle Rücksicht auf Volk und Gemeinde Preis gegeben, die seit einem Jahrtausend

gewöhnt waren, sich in dem fremdsprachigen Gottesdienste leidend zu verhalten. Als es sich 1564—5 in Rom um die Reform des so ausgearteten Kirchengesanges handelte, hatten die kunstgelehrten Sänger der päpstlichen Kapelle, die von einer Congregation darüber vernommen wurden, ganz kein Arg dabei, als sie es der Fugen und Harmonien wegen für unmöglich erklärten, in den Compositionen auf die Verständlichkeit der Worte eingehende Rücksicht zu nehmen. Und wie auf diese Weise alle geistige Natur und Wahrheit in den Tonsätzen selbst vernichtet war, so auch formal in dem äußeren Vortrag. Schon im 11. Jahrh. klagte der große Singmeister von Arezzo, die gottesdienstlichen Gesänge klängen oft nicht, als ob man Gott lobe sondern als ob man untereinander in Zank gerathen sei. So ist es ja wohl selbst noch heute; und so war es zur Blütezeit der Contrapunctisten im 16. Jahrhundert. Die fähigsten Beurtheiler entrüsteten sich über die verwirrten Perioden, die unvollkommenen Clauseln, die zweckwidrigen Cadenzen in dem Vortrag des ordnungslosen Gesanges. Die Antiphonien wurden eintönig abgeleiert, in dem Cyclus der Meßgesänge verstand man kein Ave, kein Sanctus, kein Agnus mehr. Dort klagte ein Bischof, daß man vor dem Geschrei der Sänger wie vor der wirren Stimmenmischung der Tonsätze kein Wort vernehmen könne; hier verglich ein Schreiber den Kirchengesang mit dem Katzengeheul im Januar, wie einst der Cardinal Capranica, von Pabst Nicolaus V über den Werth des Kapellgesanges befragt, geantwortet haben sollte: ihn dünke eine Heerde grunzender Schweine zu hören, die keinen articulirten Laut vorbrächten. Dahin war es mit dem heiligen Christengesange gekommen, der ursprünglich eine Nachahmung der Engelchöre hatte sein sollen.

Palestrina. Durch diese Abartung von seinen eigensten Zwecken trieb der polyphone geistliche Gesang gerade in den Zeiten seiner größten technischen Vollendung in die Katastrophe, wo er in Gefahr stand, aus dem christlichen Tempel ganz verbannt zu werden. Damals erhielt Palestrina den Auftrag zu versuchen, ob nicht Wort und Sinn der Gebete und

Gesänge verständlich gemacht werden könnten, ohne die kunstreiche Mehrstimmigkeit aufzugeben; das wollte sagen: ob Geist, Gefühl, innere Wahrheit und Weihe dem Handwerk geopfert werden müßten oder das Handwerk in ihren Dienst gegeben werden könne. Er betete um Erleuchtung seiner Augen, als er (1567) Hand anlegte an die drei Messen, die das Schicksal der contrapunctischen Kunst entscheiden sollten; und er erzwang den Spruch der Richter, daß diese Kunst mit Verstand und Geschmack gehandhabt zu Erbauung und Andacht wohl geeignet sei. Zu dieser ehrenvollen Erledigung der ehrenvollen Aufgabe hatte es in der That einer neuen Offenbarung nicht bedurft. Daß diese Kunstart in Wahrheit ein würdiges Gefäß zur Bewahrung heiliger Dinge war, das lag (wie wir anzudeuten suchten) in der Natur der Gattung selbst, und war in edlen Kunstwerken der großen Meister vor Palestrina vielfach bewährt worden; auch waren dessen reformirende Messen durch keine so auffallende Kluft von den reiferen Meßcompositionen eines Josquin und seiner Nachfolger unterschieden, die schon ihrerseits die Künsteleien der älteren Schulen abgeschüttelt und in geläuterteren Werken abgebüßt hatten. Wer Palestrina vorzugsweise nach seiner technischen Größe würdigt, wie es nach dem Vorgang des Pater Martini üblich geworden ist, der rühmt auch vor Allem das an ihm, daß er alle früheren Meister durchforscht, daß er, ein Mystagoge für die Eingeweihtesten, im vollständigen Besitze aller Kenntnisse Künste Geheimnisse und Erfindungen der Gegenwart und Vergangenheit war; daß er mit der gleichen strengen Fügsamkeit unter die überkommenen Kunstgesetze, mit dem gleichen Verzichte auf die wirksameren Kunstmittel späterer Zeiten, sich ein Prachtgewand schuf aus dem gleichen Kleide, das für die Stümper eine Zwangsjacke war; daß er ohne die Beihülfe der Instrumente in seinen vier- und achtstimmigen Gesängen die Stimmen bei voller Ausnutzung ihres Umfanges in einer Meisterschaft sangbar zu führen wußte, die für alle Zeiten ein Gegenstand der Bewunderung geblieben ist; daß er seine melodischen Motive in die kunstreichsten Harmonien verwebend oft mit den unerwartetsten,

für unsere Gewöhnungen fremdartigen Modulationen die überraschendsten Wirkungen zu machen verstand; und daß bei all dieser Kunstfertigkeit die bescheidene Einfalt, die einfache Großheit des kirchlichen Pathos nirgends absinkt in die Formen weltlicher Anmuth und Gefälligkeit, weichlicher Empfindsamkeit oder platter Naturalistik. Getragen von dieser hohen Würde des Stils, unterstützt durch den Eindruck des Gottesdienstes, die Großartigkeit der geweihten Stätte, die mitgebrachte feierliche Stimmung der Hörer, oft auch gehoben durch die matte Folie abspannender Ceremonien, sind die Werke Palestrina's, wann immer sie in den drei Jahrhunderten ihrer Existenz aufgeführt wurden, ihres mächtigen Eindrucks stets sicher geblieben. Mit solchen und ähnlichen Würdigungen aber ist nach unserer Auffassung das letzte Wort über den eigentlichen Werth weder dieser noch aller der genialeren Werke dieser Kunstart vor und neben Palestrina nicht gesprochen. In seinen künstlicheren Messen Motetten und Hymnen, in welchen Palestrina den Weg zu der Einfachheit seiner Marcellusmesse nicht zurückfand, wo die gewaltigen Massen seiner Harmonien die entscheidende Hauptsache, Rhythmus Melodie und Wortauslegung mehr ihre Erzeugten als ihre Erzeuger sind, da haben die dankbarsten und achtsamsten — nicht Laien allein, nein auch die bewährtesten musikalischen Kenner in den technisch bewundernswerthesten Combinationen nicht immer wahrhaft Ergreifendes finden können. „Die gewaltigen Accorde (so empfand selbst ein wärmster Verehrer des geistlichen Gesanges (Krüger) sogar bei dem stabat mater Palestrina's,) wandeln daher wie marmorne olympische Göttergestalten, minder melodiös gebildet als im Ganzen das Gemüth bewältigend; sie ziehen vorüber kraftvoll weihevoll erstaunend, doch ohne die Seele im tiefsten zu erregen." In dem Aufbau seiner, wie fast aller umfangreicheren Werke jener Zeit und Gattung vermißt man heute den ästhetischen Feinsinn, der nach bestimmten Begriffen oder Gefühlen von künstlerischer Form und rhetorischer Gliederung arbeitet; selbst in dem einfachen durch seine isophone Fortschreitung leicht verständlichen stabat mater ist durch lange Strophenreihen hindurch keine

Interpunction, in einem so schwer wiegenden Gegenstande kein Halt= und Ruhepunct zu finden; keine der kurzen Verszeilen ist zu Ende gebracht, ohne daß auf ihren Schluß zugleich der Anfang der folgenden einträte, wie wenn in dem Wogen des Meeres nicht Welle auf Welle folgte, sondern unausgesetzt Welle in Welle verliefe. Auch in dieser Beziehung ist Palestrina der Schüler der älteren Meister, bei denen so selten das Ganze, oft wohl das Einzelne durch die Unmittelbarkeit des Ausdruckes einer jugendlichen saftvollen Empfindungskraft imponirt, wenn ein bildsamer Text den Tondichter einlud sich menschlich zum Menschlichen herabzulassen. Bei solchen Anlässen, in den Sätzen einzelner Bibelstellen von fruchtbarem Inhalt, in Erzeugnissen eines beschränkten Umfanges, die in sich keine Anlage und Anforderung zu großen ausgewachsenen Tongebilden tragen, sind alle die geistvolleren Meister jener Kunst zugleich am zugänglichsten und am größten; und wenn die bedeutenderen Werke jener Zeiten in größeren Massen einmal wieder bekannt sein werden, so wird man erst genauer ermessen können, wie weit Palestrina den größeren seiner Vorfahren hierin vorausgeht oder wie nahe sie ihm stehen. Sie alle, die Josquin und Mouton, die Févin, Carpentras u. A. läuterten und vergeistigten ihre Kunst, wie Palestrina auch, an dem reicheren mannichfaltigeren Inhalte der Motette, die ihnen freieren Spielraum als die Meßtexte ließen; sie lernten hier der Bedeutung des Sinnes selbst bis in die einzelnen Worte gerecht werden; die Willkür der Textlegung und die Eintönigkeit des Vortrags der Sänger hörten bei Josquin auf, der, die abstracte Größe und ernste Feierlichkeit des kirchlichen Gesanges durchbrechend, den wechselnden Gefühlen und Affecten von der zartesten Innigkeit bis zur gewaltigsten Kraft ihre eigene Färbung und Bewegung zu leihen wußte. In seinen Werken fand Ambros die verschiedenartigsten Vorzüge auszuzeichnen: einmal (wie in dem Incarnatus seiner beiden vollendetsten Messen) die großartigsten Harmoniefolgen von nicht zu überbietender Wirkung, und dann wieder (in seinen Mariengrüßen) die reinsten Melodien, die ihn unserer Empfindung selbst näher als Pale=

strina rückten. An solchen Arbeiten über Gegenständen, die von Convention und Satzung minder gefesselt waren, wird dann die wahre Größe solcher Männer, wie dieses und Palestrina's darin offenbar, daß ihre Geister nicht allein in Gelehrsamkeit geschult, sondern auch in die unlernbare Kenntniß des inneren Menschen eingeweiht erscheinen, daß sie über die contrapunctischen und technischen Intentionen hinausblickend nicht allein die Kunstkenner zu befriedigen, sondern zugleich den Laien verständlich zu werden strebten, und dieß durch die naturgetreueste Erfassung der mannichfaltigsten Gemüthsbewegungen, die sie dann durch angeborenen Seelenadel und tiefste Empfindungskraft in einer wunderbaren Weise musikalisch zu verklären verstanden. Es wird alles Licht und Klarheit und Übereinstimmung, wenn die Zeitgenossen oder die jüngsten Beurtheiler, die Landesgenossen oder die Fremden, die Laien oder die Kenner jenen „Fürsten der Tonkunst" von dieser Seite her kennen lernen und beurtheilen. In Palestrina verehrten schon die Zeitgenossen den Sittenmaler und Naturschilderer über Alles; in einzelnen seiner Motette erstaunte er sie durch die Verbindung des Tiefen mit dem Leichtfaßlichen, wenn er in deutlichen Formen deutliche Gefühle des Schmerzes, der Furcht, der Reue darzustellen hatte; in seinem hohen Liede (1584), in einigen seiner geistlichen Madrigale, in seiner Messe assumpta est pries ihn sein Biograph, durch seinen engen Anschluß an die Dichtung „klarer, durchsichtiger, leichter, so ansprechend geworden zu sein, daß man sich des Eindruckes der zartesten Empfindungen nicht entschlagen könne". Wo er diese Klarheit und Wahrheit seiner Seelenkenntniß an so vielen der erhabensten Stellen der Psalmen Propheten und Evangelien zu bewähren hatte, da haben durch ihn diese herrlichen Sätze, wunderbarer als je vorher oder nachher, die großartigste Auslegung erhalten. In den Erstlingen seiner jugendlichen Kunst, den Improperien (1560) voll von tiefsinnigen Tönen des zermalmenden, reuebeschwörenden Vorwurfs, und in den späteren Lamentationen (1587) duldet die mehrstimmige Zusammenfügung eine durchaus geistige Zergliederung, die einen Kunstgenuß gewährt dem kaum

ein anderer zu vergleichen ist. Der höchste Preis der idealsten Aufgabe der harmonischen Kunst: mit der geistigen Nothwendigkeit die technische Nothwendigkeit zu überherrschen, der Preis, zu dessen Erlangung ihr von leidenschaftlichen Verächtern geradezu die Fähigkeit ist abgestritten worden, dessen auch Palestrina selbst in so vielen seiner liturgischen Werke verlustig ging, ist hier in einer siegprangenden Kraft errungen. In den zusammengehenden Stimmen sind die verschiedensten Schattirungen der Ausdrücke einer und derselben Stimmung und Empfindung in so klassischer Sicherheit niedergelegt, daß von Takt zu Takt in jeder einzelnen Stimme die Accente der Rede, aber einer Rede freilich aus dem Munde des gemüthtiefsten, in die verborgensten Schachte der Seele dringenden, des innigst ergriffenen und des mächtigst ergreifenden Redners, natürlich einfach, und doch in der verklärtesten Steigerung des musikalischen Ausdrucks widerklingen. Wenn der Biograph (Baini) Recht hatte zu sagen, in diesen Tonstücken sei jeder Note, ja jeder Pause der Stempel des Genius aufgeprägt, so war ihm gestattet aus diesem Gesichtspuncte seinen Ausspruch von Note zu Note zu belegen. Diese einfachen Klag- und Bußgesänge sind selbst von dem Anflug der frommen Mystik ganz frei, die im 16. und 17. Jahrh. einzelne Gruppen der Gesellschaft so tief durchdrang, und die sich nirgends eine so unschädliche, so edle Form geschaffen hat, wie in den wundersamen geistlichen Madrigalen und anderen verwandten Tonwerken dieses begeisterten Mannes. Von den Wundern seiner gottinnigen Andacht betroffen, welche die Wunder seiner gelehrten Kunst beseelte, war Pabst Pius IV. nach Anhörung jener Probemessen zu dem Ausruf hingerissen worden: dieß müßten die Harmonien des neuen hohen Liedes sein, das der Apostel Johannes in dem triumphirenden Jerusalem singen gehört; ein anderer „Johannes" gebe jetzt in dem wandernden Jerusalem eine Probe davon. Der heilige Gesang war also zu dem Ausgangspunct zurückgekehrt, wo er den Engeln sollte abgelauscht sein. Ein Mann wie Thibaut, den Niemand eines vagen Enthusiasmus zeihen wird, pflegte diesem Eindruck, den auch Er aus diesen Werken Palestrina's empfing,

die Worte zu leihen: Händel ruhe mit den Füßen auf der Erde, das Haupt in den Wolken; aber Palestrina sitze mitten unter den Engeln. So ähnlich hatten selbst schon die Zeitgenossen der Dufay und Binchois die Kraft eines göttlichen Genius in deren Gesängen bestaunt, hatten die späteren Geschlechter in Josquin ein Überirdisches und Göttliches bewundert, das ihnen aus der heiligen Sprache seiner himmlischen Andacht wie aus einer höheren Welt herüberklang. Zu dieser erhabenen Wirkung gibt in dieser Kunst, wo sie so vergeistigt wie bei Palestrina ist, und wenn sie eben so rein wie sie geschaffen ward auch ausgeführt wird, ein Großes ihre Entblößung von allen profanirenden Instrumenten hinzu, die jenen feinen Geisteshauch, mit dem der ächte Sänger auch die lebenvollsten Tonzeichen noch lebendiger beseelt, nie wiedergeben können, deren keines ohnehin das Organ der menschlichen Stimme erreicht, das durch die elastischen animalisch belebten Gewebe der Stimmbänder einer Weichheit des Wohlklanges fähig ist, die keinem trockenen Werkzeuge eigenen kann. Aus dieser Ansicht hat Raphael seine Cäcilie gemalt, die, vor den zertrümmerten weltlichen Instrumenten zu ihren Füßen stehend, dem Engelgesang von oben lauschend, auch selbst die Orgel sinken läßt, daß ihr die Rohre entfallen. Sogar in unseren Zeiten fühlte sich selbst ein Weltkind wie Göthe in Italien in einer ähnlichen Stimmung der Orgel gegenüber, die ihm, weil sich ihre Gewalt mit der menschlichen Stimme nicht verbinde, so leidig war, wie ihm der nackte Gesang der Menschenstimmen reizend erschien.

Das Volkslied.

Einseitige Pflege der drei musikalischen Grundelemente in der Musikbildung der älteren und mittleren Zeiten.

Wir blicken auf dritthalb Jahrtausende musikalischer Bildungen zurück. Zwei massige Gegensätze springen in die Augen. Aus den einfachsten Anfängen ihrer gottesdienstlichen Nomen hatte sich die griechische Musik der lyrisch-dramatischen Epoche in freiester Unabhängigkeit von allen der Kunst fremden, nicht selbst auferlegten Gesetzen, in

reichster Ausbreitung über die ganze Mannichfaltigkeit der Dinge, selbst in ihren heiligen Hymnen zerstreut auf eine Vielzahl der verschiedenartigsten göttlichen Wesen, zu jenem biegsamen, stets neu erfindenden Werke entfaltet, als das sie Eupolis gepriesen. Nach dem Untergange der griechischen Geistesbildung war die Tonkunst in einen tausendjährigen Schlummer zurückgefallen, wo sie wieder, wie in den dunkeln Urzeiten der griechischen Welt, auf die einfachsten Formen hieratischen Gesangs beschränkt war. In dem folgenden halben Jahrtausend, in dem sie sich aus dieser Nacht herausarbeitete, langte sie zu Ende des 16. Jahrh. auf einer Stelle an, die in einem größeren Abstande von den Höhepuncten der alten Kunst nicht gedacht werden könnte. Wesentlich auf religiöse Zwecke allein gerichtet, nur wenig auf weltliche Dinge von nur geringer Bedeutung ausgedehnt, von kirchlichen Satzungen gebunden, selbst wo sie in den rituellen Verschiedenheiten der Heiligenfeste sich in Gegenständen und Formen etwas ausbreiten durfte doch stets auf das Eine unendliche göttliche Wesen zurückbezogen, erscheint die heilige Kunst der Christen so schwerfällig, wie die griechische beweglich, so starr wie jene gelenk und biegsam, so stationär wie jene neuerfindend war, aus Wissenschaft und Technik hervorgegangen, während jene aus bloßer Routine erwachsen war, auf sinnliche Klangmassen gestellt, wo jene ganz nach der höchsten Verfeinerung des geistigen Ausdrucks gerungen hatte. Die griechische Musik war wesentlich Monodie gewesen, man kann sagen: sogar in den einstimmigen Chören; die christliche war wesentlich mehrstimmig, man kann sagen: in den letzten Zeiten sogar in der Monodie, da bei festlichen scenischen Aufführungen nicht selten die Vorträge der Einzelpersonen polyphonisch abgesungen wurden. In der alten Kunst, die an dem plastischen Knochengerüste musikalischer Zeichnung ihre ganze Freude hatte, war von den drei Grundelementen der musikalischen Sprache das rhythmische einseitig vorherrschend gewesen; in der neueren, die nach vieltöniger Körperfülle strebte, war das harmonische Element in gleicher Einseitigkeit bevorzugt worden. Die dritte der

musikalischen Grundmächte, das Melodische, war beidemale zurückgedrängt geblieben. Und doch war dieß Element durch die dritthalb Jahrtausende ununterbrochen, und vielleicht gleichartiger als alles andere Musikwesen gehegt und gepflegt worden; aber nicht in den Schulformen gelehrter Meister, sondern in dem schlichten Liede, dem Naturgesange des Volkes.

Volksgesang im Alterthum und Mittelalter.

Zu allen Zeiten und unter allen Völkern hat sich die Musik, neben ihrer kunsthaften Pflege, in der Einfalt dieses Naturgesangs einen festen Anschluß an die Wiege ihrer Entstehung in der Menschenseele und ihren naturwüchsigen Ausbrüchen in Freud und Leid zu erhalten gesucht. Schon von den Päanen des heroischen Zeitalters an hatte sich bei den Griechen, Schritt haltend mit den bürgerlichen Bildungen, der Massen- oder Einzelgesang des Volkes über alle möglichen Lebensverhältnisse und -Verrichtungen ausgebreitet. Sie hatten die mannichfaltigsten Trink- Gelag- und Gesellschaftslieder, Tanzreigen, Begräbniß- und Hochzeitgesänge, Wiegenlieder, Klageständchen ausgesperrter Liebhaber, Reiselieder, Winzer- Schiffer- Hirten- Müller- Wasserschöpflieder und Chöre der Weberinnen. So war es in der Blütezeit des griechischen Lebens; und noch am Ausgang des Alterthums bezeugt der h. Chrysostomus († 407) den Fortbestand dieser Arbeitslieder bei Gewerken und häuslicher Beschäftigung. Bei den Alten mag mehr als in neueren Zeiten auch diese Art von Gesang von rhythmischer Bewegung beherrscht gewesen sein, selbst in den Begleitungen ihrer mehr schreitenden als geschwungenen Tänze; doch war er in einfacherer strophischer Form gehalten und mußte, um dem Gedächtniß einpräglich zu werden, in leicht faßlicher Melodie gesungen worden sein: das Linoslied, den Klagegesang um den Frühtod des personificirten Lenzes, wollte Herodot an der Weise in Aegypten Cypern und Phönicien wieder erkennen. Einzelne Gattungen dieser melischen Lyrik gingen in der zahlbegrenzten Gesellschaft der griechischen Freien bald in die Pflege des eigentlichen Kunstgesanges über; ein Verhältniß, zu dem die neuere Musikgeschichte der romanischen Völker die

breitesten Analogien bietet. Es ist kein Zweifel, daß die weltliche Lyrik der französischen Troubadours und der deutschen Minnesänger auf volksthümlicher Grundlage entstanden ist. Die ältesten Minnelieder verrathen in sich ihren Ursprung aus volksmäßigen Natur- und Gesellschaftsliedern; die Troubadours leiteten sich selbst von den handwerksmäßigen Jongleurs ab, bei denen die Musik nur ein Theil ihrer Gaukelkünste war; ihre einfacheren Gesänge fanden ihren Weg auch wieder zum Volke zurück, wie denn aus einem Singspiele Adams de La Hale (13. Jahrh.) ein Liedchen noch heute von dem Volke in Hennegau gesungen werden soll; einzelne der erhaltenen Weisen französischer Herren dieser Zeit, die aus einem glücklichen Momente lebensfrischer Stimmung in Einem Gusse entflossen scheinen, sind von so vollkommen liedmäßiger Melodie, daß man sie noch mehr durch die feingeschnittene, vielzahnige Feile des Volksgesanges so glatt abgerundet glauben möchte. Wenn irgend ein Verlust zu bedauern ist, so wird es der sein, daß uns von den ältesten, mehr aus kunstloser Uebung nach volksthümlichem Brauch modulirten Sangweisen der ritterlichen Meister, die zum Theil wieder wie die Alten Ton- und Wortdichtung in Einer Person übten, so gut wie nichts erhalten ist. Was wir davon kennen, fällt fast Alles schon in die Zeit der Nachblüte, wo die aristokratische Kunst bereits das frische Grün des Naturgesanges in der Luft der Schulstube zu verlieren begann. Der ritterliche Gesang fiel unglücklicher Weise in die Zeit der Déchanteurs, in deren gelehrten Gruppen einzelne der französischen Trouvères gradezu eingereiht erscheinen: wo wir dann die Fälle vorliegen haben, daß dieselben Leute, die heute ein melodisches Lied im Volksstil sangen, sich morgen in die barbarischste Harmonistik verirrten; oder daß die reinsten Volksweisen mit Kleister und Scheere in eine 2—3fache Kette ganz heterogener Melodien eingeklebt wurden. Später in der Schule der Niederländer bewiesen die größten Geister ihre Achtsamkeit auf den Volksgesang in der zwiefachen Richtung, daß sie Liedertöne, wie wir wissen, in ihren Messen geistlich verarbeiteten,

oder auch die Lieder selbst in contrapunctisches Gewand einkleideten. Das Gewand war dann noch oft genug der halbe Chorrock des Motetts; schwere feierliche Harmonien umhüllen dann wohl einen leichten frivolen Text, während dann wieder künstliche Spielereien einen Tenor von ernsterem Inhalt umtändeln. Erst seit Josquins Vorgang in seiner letzten Zeit scheidet sich Lied- und Motettenstil bestimmt ab; man suchte dann die spröde Contrapunctik für den Ausdruck der Anmuth und Heiterkeit, ja (von Richafort bis zu Lasso hin) selbst für den Ausdruck naturalistischer Komik geschmeidig zu machen. Tartini würde geurtheilt haben: daß der Widerspruch zwischen dieser Kunst verschränkter Mehrstimmigkeit und dem Ausdruck, welchen der Inhalt dieser weltlichen Dichtungen von oft ganz individueller Besonderheit erfordert, nirgends greiflicher sei, als grade in den Sätzen dieser Art, in welchen das Streben nach angemessener Schmiegsamkeit und Anfügung an den Wortsinn am sichtlichsten und noch am gelungensten ist. Bei den einheimischen und belgischen Meistern, die sich in Italien zu der weltlichen Volksdichtung herabließen, ist der Gegensatz größerer Beweglichkeit, in dem sie die leichten Villanellen von dem kirchlichen Stile wollten abstechen lassen, deutlich zu erkennen; aber die Melodik des Liedes ging auch hier in der polyphonen Behandlung verloren. Vollends charakteristisch aber war es, daß sich hier die weltlichen Stoffe eines geringern Umfangs, wie sie in den ernsteren Frottolen üblich waren, in der Madrigalform eine wo möglich noch kunstreicher verfeinerte contrapunctische Gattung erschufen. Wie mächtig der Trieb dieser Zeiten nach dem mehrstimmigen Gesange war, erkennt sich an nichts so sehr, wie daß diese schwierigsten Gesänge am schnellsten aus der Schule den Weg in die Laiengesellschaft, begreiflich nur der gebildeten Gesellschaft, fanden. Schon seit die ritterlichen Troubadours das Beispiel gegeben hatten, ihre Lieder in den höfischen Kreisen zu singen, war (nach de Muris) schon im 14. Jahrh. in Frankreich die Musik in der Laiengesellschaft, unter Frauen und Jünglingen allgemein geworden; im folgenden 15. Jahrh. war der Einzelgesang zur Laute in der höheren

Gesellschaft in Italien sehr verbreitet worden; jetzt drang der mehrstimmige weltliche Kunstgesang dahin vor; in den Niederlanden konnte Guicciardini im 16. Jahrh. die Tonkunst als eine Gabe und Übung bezeichnen, die das ganze Volk, hier auch die unteren Klassen in einem Maaße, wie nirgends in den rein romanischen Landen, durchdrang. Denn dieß war ein unterscheidender Gegensatz von einer großen geschichtlichen Folge und Bedeutung, daß (während in Frankreich und besonders in Italien alle Kunst und Literatur seit Petrarca den Weg nach der Wiederbelebung des Alterthums einschlug, die Dichtung sich im Lyrischen in die verstandhaften Formen und Stoffe der Canzonen und Sonnette einspann, im großen Ganzen aber den Zug nach dem feingebildeten Kunstepos nahm und, dem Allen entsprechend, auch die Tonkunst eine durchaus vornehme und gelehrte Haltung bewahrte), in den germanischen Landen der allgemeine Bildungstrieb den ganz umgekehrten Weg nach den mittleren und unteren Schichten der Gesellschaft herabging, und so auch wesentlich in der Musik.

Volksgesang in Deutschland.

Die volksthümliche Ausbreitung des Gesangs war von Alters her ein besonderes Abzeichen deutscher Art überhaupt. Die Ritterpoeten des 13. Jahrhs. verachteten das heroische Nationalepos, weil seine Stoffe wesentlich in dem Munde des kunstlosen Volkes waren umgetragen und erhalten worden. Wo in Italien ein geistlicher Gesang von etwas volksthümlicher Art frühestens und höchstens in dem Orden der Franziscaner auftauchte, hat in Deutschland schon im 10. Jahrh. die Sangweise des Volkes auf die liedartigen Sequenzen der St. Gallner Mönche eingewirkt, aus denen wir Notkers media vita in morte sumus in Luthers Worten noch wesentlich in derselben Melodie singen; und im 12. Jahrh. war der h. Bernhard freudig betroffen, wie von etwas ganz Eigenthümlichem, von dem religiösen Volksgesang, der ihn auf deutschem Boden überraschte. Vollends aber seit unter den Hohenstaufen die Städte eine neue politische Bedeutung gewannen, seit durch die Ausbreitung gewerblicher Rührigkeit das Bürgerthum sich mächtig zu Bildung und Wohlstand emporarbeitete

und nun in allen Ständen und Berufsarten des unteren Volkes, die von diesem Aufschwung mitgerissen wurden, eine ideale Ader aufsprang, ward diese durchgreifende Veränderung des gesammten Bildungsstandes nirgends früher als im Musikalischen bemerkbar. Gleichzeitig mit der Verdrängung des Lateins aus der Geschichtschreibung, mit der Entstehung von Volkschroniken in der vaterländischen Sprache, begann (im 14. Jahrh.) nach den Zeugnissen der Limburger Chronik der Volksgesang ganz Deutschland zu durchhallen, wo von Jahr zu Jahr Lieder und Gesänge aus den niederen Volksklassen heraus entstanden und wie ein Nationaleigenthum umliefen, verschwanden und sich wieder ersetzten. Die Weise, wie sich dann in diesen Übergangszeiten des 14. und 15. Jahrhs. das Verhältniß dieser Volkspoesie zu der kunsthafteren aristokratischen Dichtung gestaltete, ist durchaus verschieden von Allem, was wir in dieser Beziehung in den romanischen Landen vorgehen sahen. Die deutschen Minnelieder der Ritter verbauerten in der Sprache, verkünstelten sich in raffinirtem Strophenbau und behielten in ihren Weisen und Tönen, die sich auf die harmonischen Aufgaben der Musik nirgends einließen, etwas von dem Steifen, Ton- und Klanglosen des Gregorianischen Gesanges; der bürgerliche Meistergesang vollends war die äußerste Ausartung dieser ausgearteten Abblüte des Rittergesangs. Derweile adelte sich in einfacher Empfindungs- Sprach- und Tonweise das schlichte Naturlied der Gesellen, der Landsknechte, der Schüler, der fahrenden Leute aller Art, die freieste Kunst der freiesten Geschlechter, deren dichterische Erfindung eine leichte Eingebung aus dem Drang der Seele, deren musikalische Weise nicht eine „Zusammensetzung", sondern die einfachste Fassung eines einfachen Steines war. Diese weltlichen Volksweisen berührten sich nun und mischten sich in Deutschland wie in Frankreich und Italien vor Allem mit dem religiösen Gesange der Kirche, aber in wie ganz verschiedener Weise! Die gelehrten Meister, die in jenen Ländern für gelehrte Sänger schrieben, gründeten auf die zahllosen Motive und Melodien, die sie dem gesunden Quelle des Volksgesangs

entschöpften, jene kunstvollen Meßcompositionen, große geistliche Tonwerke, die dann gewöhnlich ihre Benennung von dem Liede erhielten, an dessen Weise sie sich anlehnten: über das Lied l'omme armé eine Messe geschrieben zu haben, schien in der Zeit der contrapunctischen Kunst ein Meisterstück, das den Ehrgeiz jedes namhaften Tonsetzers stachelte. In den deutschen Landen dagegen, wo es keine Kapellen gelehrter Sänger gab, wo sich keine mehrstimmige Composition in den einfachen Gregorianischen Choral eingedrängt hatte, wo man im Volke bei Wallfahrten und Processionen, an den großen Festen auch in der Kirche deutsche Lieder zwischen den lateinischen Liturgiesätzen vielleicht ununterbrochen von den Zeiten her gesungen hatte, da die Gothen ihren Gottesdienst in ihrer Sprache begingen, wo so viele Volkslieder und selbst ritterliche Minnegesänge nur durch eine geringe Kluft von der Feierlichkeit des geistlichen Gesangs unterschieden waren, gab man zur Zeit der Blüte des Volksgesangs im 15. Jahrh. einer Menge von weltlichen Liedern durch Unterlage frommer Texte eine geistliche Weihe; und in den Gesängen der böhmischen Brüder erhielten solche Weisen bereits eine ganz stehende gottesdienstliche Verwendung. Auch in den romanischen Landen wirkte bei der Herübernahme weltlicher Liedmotive in die kirchlichen Sätze wohl schon etwas von einem dunkeln Antriebe mit, dem Volke durch die ihm bekannten Weisen die gottesdienstlichen Gesänge mit ihren unverständlichen lateinischen Texten etwas näher zu rücken; in Deutschland aber gährte dieser Drang in dem ganzen Volke, als es bei dem großen Reformationswerke wie nie zuvor zu einem Gefühle seiner selbst in der höchsten aller Angelegenheiten gerufen ward und nun in der neuen Volkskirche im einfachen Choral in der Muttersprache nach lebendiger Theilnahme an einem verständlichen Gottesdienste rang und die Gesänge der symbolisch mysteriösen Meßfeier, die in den Bedrängnissen der ersten Christen entstanden heute keinen Sinn mehr hatte, vertauschte mit den Massen der einfachen Lieder, deren Inhalt sich bald über alle Feste und jede kirchliche Feier, und über alle möglichen Verhältnisse des häuslichen und öffentlichen

Lebens ausbreitete. In den romanischen Landen führte, seit Josquin begonnen aus dem Jungbrunnen des Volksliedes zu trinken, die Einwirkung dieses Naturgesanges auf den Kunstgesang der Schule stufenweise zur Läuterung und höchsten Vollendung der mittelaltrigen Polyphonie contrapunctischer Stimmverflechtung; in Deutschland legte die in dem schlichten Choral fortwirkende Kraft des schlichten Volksliedes den ersten Grund zu der wahren Kunst harmonischer Gestaltung nach neuerem Begriffe. Wie in den romanischen Landen, so hatten sich auch in Deutschland treffliche Tonsetzer, im Wetteifer gleich mit den ersten Niederländern im 15. Jahrh., auf den mehrstimmigen Satz weltlicher Lieder geworfen; aber von den ersten uns bekannten Anfängen (in dem Locheimer Gesangbuche) an stechen darunter einzelne Stücke vor, deren auffallende Reinheit des Satzes sich auf einfachen Melodien aufbaut, die in sich von jener harmonischen Anlage im modernen Sinne des Wortes waren, kraft deren sich Melodie und Harmonie gegenseitig tragen und bedingen. Auf dieser Anlage beruht die Bedeutung, welche die Choräle, die aus solchen fruchtbaren Liedweisen hervorgingen oder nachher in ihrer Weise geschaffen wurden, für die neuere Harmonistik erhielten. In den Anfängen der Reformation waren die Choräle noch motettenartige Sätze, in denen man die Grundmelodie im Tenor kaum aus dem kunstreichen Stimmengewebe heraushören konnte; nur ein musikgelehrter Chor war ihnen gewachsen, an dessen Gesang die Gemeinde keinen Antheil haben konnte. Allein in der neuen Kirche, in deren Schooße es keine Laien mehr geben sollte, wäre es auf die Dauer nicht möglich gewesen, musikalische Laien einem Kunstchore gegenüber auszuscheiden, der wie in der alten Kirche dem Volke seinen religiösen Gesang auf eine unzugängliche Höhe gerückt hätte. Fast in demselben Jahre, da Palestrina die contrapunctische Kunst für die römische Kirche rettete und erhielt, veröffentlichte sein Lehrer Goudimel die in Liedform von Marot und Beza übersetzten Psalmen 1565 in so einfachen Compositionen, daß die Melodie (im Tenor) von der Gemeinde leicht festgehalten und von dem Chor der Kunstsänger oder von der

Orgel harmonisch begleitet werden konnte. Die Cantoren, die sich in Deutschland mit der kunsthaften Ausgestaltung der kirchlichen Lieder befaßten, Männer von einer minder vornehmen Gelehrsamkeit als die italienischen Meister, ließen sich mit Freuden herab, auf diesem Wege fortgehend sich dem Drang und Bedürfniß des Volkes zu fügen. Dieser Verband des unisonen Gesangs der Gemeinde, welcher die fortan in die Oberstimme gelegte Melodie zufiel, mit der kunstreichen Begleitung des Chors oder der Orgel in Baß und Mittelstimme entschied dann zugleich den Uebergang in jene neue harmonistische Kunst, in der sich Harmonie und Melodie in der innigen Weise (homophon im Polyphonen) durchdrangen, daß die Melodie in jedem ihrer Schritte von der harmonischen Ergänzung gehoben, in keinem versehrt wird. Diese stille Revolution gegen die Polyphonie vollzog sich in der protestantischen Welt an der Scheide des 16. und 17. Jahrhunderts, eben als in Italien von ganz anderer Seite her, in einer neuen Kunstgattung monodischen, auf einen bloßen Baß gegründeten Gesangs eine lautere, bewußtere und ganz offene Rebellion gegen die Contrapunctik ausbrach.

Eigenheit des deutschen Volksliedes.

Das Lied, obzwar aus einem halben Naturstande der Musik, aber wie in einem instinctiven Kunstbewußtsein entsprungen, ist die ursprünglichste typische Gestalt eines formschönen Gebildes wirklicher Kunst. Flüchtend aus der Zellenluft der Schule, hatte sich die Melodie ein Asyl gesucht in dieser naturfrischen Gattung, in deren Abrundung und Durchsichtigkeit sich in einfachster gemeinfaßlicher Gestalt eine formale Schönheit offenbarte, die sie gleichmäßig den gestreckten Reihen des Sprechgesangs wie den gedrängten Massen der künstlichen Stimmverwebung in charakteristischer Grundverschiedenheit gegenüberstellte. Ausgegangen von den naiven Volksklassen, die von der Kunstpflege der Schulmusik kaum eine Ahnung hatten und von Mensur und Contrapunct, von Concordanz und Dissonanz, von Mutation und Imitation nichts wußten, war das Lied in sich bestimmt, nicht allein frei zu bleiben von allen Fesseln der Schule, sondern sie selbst zu sprengen. Nicht ein mühsames Werk des Fleißes und Schweißes, sondern anstrengungs-

los in einem fröhlichen Wurfe entstanden, schoß es grade dadurch, daß es wesentlich nur Melodie, von jeder Beziehung auf zusammengesetztere Verbindungen frei war, in den vorhandenen Grundstock der Musik einen neuen Werth, in den musikalischen Handel und Wandel eine neue Münze von der leichtesten Beweglichkeit ein. Es genügte sich im Gesange auch ohne jede Begleitung; es genügte sich im Einzelgesange, oft von solcher Eigenart in der die Natur- und Gewohnheitsregeln der Harmonie durchbrechenden Melodie, daß jedes harmonische Geleite sie entstellt oder in Schatten gestellt haben würde; und ebenso häufig wieder unabsichtlich so einfach-harmonisch in sich, daß es in dem Gesang der Naturkinder selbst oft mag zu Terzenbegleitung angeleitet haben, die hier zu keiner Zeit durch kein Gesetz verboten war, und daß es dem Kunstgesang der Meister den willkommensten Stoff zu harmonischer Ausbildung entgegenbot. Bewegte sich aller Volksgesang ursprünglich gemeinhin in den Mollscalen, so war in den Liedern der Zeit, in der wir ihn hier aus seinem Dunkel zum erstenmale lebendig hervortreten sehen, die Sonderung der harten und weichen Tonarten vollzogen wie nicht in der Kunstmusik; in vielen Fällen den diatonischen Kirchentonarten angeschlossen, streifte es freier und unbekümmerter als die Kunstmusik in chromatische Intervalle hinüber. Aus den Kreisen hervorgegangen, deren inneres Leben sich vorzugsweise in der Gefühlssphäre bewegt, war seine melodische Gestaltung immer in einem bestimmten Empfindungszustande gewurzelt, daher durchaus nur seelenhaft, geistig bestimmt, von den Naturgesetzen der Tonverbindungen nur unwissentlich geleitet, von der Convention der Schule gänzlich unbeirrt, vielmehr nach den bloßen Naturregeln der gesunden Sinne in eine ungezwungene, naturschöne Form angeschossen. Wo die Contrapunctisten oft mehr für das Auge der gelehrten Kenner schrieben, die sie mit Schwierigkeiten zu verblüffen liebten, konnten die Volkssänger nur für das Ohr berechnen, was die meisten nicht einmal zu schreiben verstanden hätten. Weit entfernt aber, daß das Ohr ein leichtfertiger werthloser Urtheiler gewesen wäre, es war ein scharfer,

auf keine Einwürfe achtender, ein unerbittlicher für keine Bestechung zugänglicher Richter, vor dessen Sprüchen nichts bestand, was nicht die Zeugenschaft der Menge und der Zeit für sich hatte; es war ein Sichter, durch dessen Sieb alles durchfiel, was nicht lebendig aus dem Geist und Wesen des Volkes empfangen, aus dem Gemüthe entwachsen und dadurch einprägbar für das Gemüth und rückwirkungsfähig auf die Volkskreise erzeugt war. Unsere ächtesten Volkslieder sind daher entweder balladenartige Darstellungen einfacher diesen Kreisen entnommener Ereignisse, episch lyrische Erzählung, die dadurch musikhaltig geworden ist, daß sie, aus dem Mitgefühle inniger Theilnahme aufgefaßt, wie mit dem Schleier einer einzigen Empfindung warm überzogen ist, die der Tonsatz festhält, ohne sich auf die einzelnen Momente der Begebenheit einzulassen; oder sie sind rein lyrische Ergüsse eines persönlichen Gefühlsstands allgemein menschlicher Geltung, von dem die Gesammtstimmung des Tondichters so getränkt und gesättigt ist, daß er mit ihrem Ausdruck das Mitgefühl inniger Theilnahme der Hörer zu erregen hofft: beidemale kleidet er (dieß ist überall die Unterscheidung des lyrischen oder lyrisch-epischen Liedes von der aus ihm entstandenen lyrisch-dramatischen Arie) das abgelauschte musikalische Echo der Grundstimmung, die das außen oder innen Erlebte in ihm erzeugte, in Eine wiederholte strophische Melodie. Die Melodie entspricht in der Musik der Strophe in der Dichtung; den Minnesängern hieß Ton gleicherweise der metrische Bau der Strophe und der melodische Bau der Weise; eine Geschichte von beiden, wenn sie möglich wäre, würde in der genauesten Parallele laufen. Im Alterthum mußte das vorschlagende rhythmische Prinzip in der Dichtungsstrophe das melodische Prinzip der Musik in seiner Freiheit verhältnißmäßig beeinträchtigen, während in der viel einfacheren Strophe des neueren Liedes die Reimverbindung und Verschränkung, die in sich selbst schon ein musikalisches Element und eine Unterordnung der Dichtung unter die Musik bedeutet, der Melodiebildung entgegenkommt: wenn im Sprechgesange die Musik unter dem Sprachrhythmus Noth leidet,

so in der Melodie die Sprache und der Sprachrhythmus unter der Musik; die materielle Wahrheit des poetischen Ausdrucks tritt gegen die formale Schönheit der musikalischen Melodie sehr leicht zurück. In den besten Volksliedern ist dieß aber so zu verstehen, daß die Schönheit der Melodie wesentlich verschmilzt mit der Wahrheit des Ausdrucks, daß sie Schönheit des charakteristischen Ausdrucks, daß die Melodie eine geistig erfüllte Form ist. Wenn die Melodie die ganze Strophenreihe eines Liedes wie ein leichter Ueberwurf umgibt, so ist sie den Gliedern der ersten Strophe ganz gewöhnlich wie ein Gewand von feinster Kleidsamkeit angepaßt.

Natur und Wesen der Melodie.

Auf diesen Ausgangspunct zurücktretend findet man den oft angeregten Streit über Natur und Wesen der Melodie von Anfang an entschieden. Auf der Einen Seite finden die Formalisten in dem anmuthenden Wohlklang, wenn zu der technischen Rechtbildung des kleinen Kunstwerks noch die geschmackvolle Schönbildung hinzukommt, allen Sinn und Gedanken der Melodie erschöpft; die Naturalisten auf der andern Seite leugnen, daß auf der bloßen Basis der Richtigkeit und einer Gefälligkeit, die nicht über das Gebiet des Sinnlichen hinausreicht, irgend eine bedeutende Form bewegter Schönheit entstehen könne; sie sehen in jeder Melodie, der Schwunglinie eines ganzen Ganges von Tönen, zugleich eine bestimmte Gefühlsschwingung ausgedrückt. Auf jener Seite erkennen die Theoretiker in der Melodie nichts als eine wagrechte Harmonie, deren Prinzip sie in dieselben Gesetze der Tonverbindungen und Fortschreitungen setzen, wie das der senkrechten Harmonie; in der musikalischen Wissenschaft ging daher die Lehre kaum jemals über das Körperliche der Melodie hinaus; sie verweist die Schüler herkömmlich auf ihre Harmonieregeln und heißt sie die Anwendung auf die melodische Composition sich dorther selber bilden. Die Gegner dieser Methode, die Grétry, Reicha, Marx u. A., die aus geistigeren Gesichtspuncten die Lehr- und Lernbarkeit der Melodie behaupteten die man auf jener Seite aufgab, haben die Lehre gleichwohl ebensowenig geliefert und haben ihrerseits nur auf die große

Lehrmeisterin Natur hinweisen können, die allerdings sehr unmethodisch und in einer großen Weitläufigkeit lehrt. Beide Theile stimmen indessen, nur nicht mit gleich gutem Willen, überein, die geistige Natur der Melodie anzuerkennen, indem sie in letzter Instanz, wie schon der Pater Mersenne gethan, den Tonsetzern zurufen, was Jean Paul den Poeten: nur recht vortreffliches Genie zu haben, das sie aller Lehre überheben werde. Auf jener Seite haben physiologische Denker, die in der melodischen Bewegung zwar den Ausdruck für verschiedene Gemüths-„Stimmungen“ nicht verkannten, den Begriff der Stimmung als der (formalen) Musik entnommen und auf die Zustände der Seele nur übertragen angesehen; wogegen der Psycholog umgekehrt behaupten würde: so gewiß der menschliche Ton lange vor aller musikalischen Kunst Empfindungen ausgedrückt habe, so gewiß müsse die menschliche Stimme seelische Stimmungen unterscheidend angegeben haben endlose Zeit, ehe es gestimmte Instrumente gegeben hat. Unbefangene Erwäger dieser Widersprüche haben die Verflechtung beider Prinzipien, des Sinnlichen und blos formell Bedeutsamen mit dem Poetischen, Geistigen, Ausdrucksvollen in der Melodie nothwendig untrennbar, „beide Seiten in zahllosen Verhältnißstellungen gemischt“, das gänzliche Vorwalten einer Seite allein unmöglich gefunden (Kullak, das musikalisch Schöne). Und diese Ansicht faßt unstreitig das Endurtheil vortrefflich zusammen bei dem Stande der Dinge in einem Zeitalter vollausgebildeter Kunst, das einerseits in einer Unzahl musikalischer Dramen eine Unmasse charakteristisch-ausdrucksvoller Musik besitzt, in welchem andererseits seit lange, nachdem die Jahrhunderte endlose musikalische Formen gehäuft und verbreitet haben, die Form als bloße Form an und für sich selber abgetrennt empfunden, betrachtet, beurtheilt, nachgeahmt worden ist. War es doch so natürlich, daß die Melodie als Melodie in eine einseitige Pflege genommen wurde, da sie mit allem Fug als die musikalische Form par excellence durfte angesehen werden, weil in der kleinen Welt ihrer sphärenartigen Beschlossenheit, in der alle Theile nach einer Mitte, alle Strahlen nach Einem

Brennpuncte streben, ganz äußerlich betrachtet eine künstlerische Einheit in kleinstem Umfange zu Tage tritt. Immer aber bleibt dann die Frage nach dem Ursprung und Grunde jenes Dualismus, nach der zeugenden Einheit zurück. Ist die Melodie ursprünglich die wesentliche Form der Tonkunst, durch die überhaupt nur ein Kunstwerk der Musik entsteht, aus der es besteht? Ist sie ein kleines zierliches Gehäuse, das inhaltlos, für sich, nicht nur ein Schmuckwerk sein will, sondern ein Kunstwerk heißen kann, oder ist sie in ihrem ersten Entstehen wie in ihrer letzten Ausbildung vielmehr in reiner und klarer Gestaltung die Verkörperung eines geistigen Inhaltes? In den neueren Zeiten war man, im Gegensatze zu dem Alterthume, von jeher darüber einig, daß die Melodie das eigentliche Werk des musikalischen Genius, daß sie wenn nicht die Musik selbst, so doch ihr wesentlichster Theil sei; daß sie „Geist und Leben der Töne in gedrängtester Fülle Schönheit und Klarheit in sich fasse, wie die Blüte die Kraft der Pflanze" (Chrysander); daß sie die einfache Substanz sei, die es vermöge, was Harmonie niemals vermag, für sich allein ein Kunstwerk zu bilden, weil sie immer in sich selbst eine Nothwendigkeit trägt, wo die breitesten harmonischen Werke oft nur eine Masse von Willkürlichkeiten und Möglichkeiten darstellen; daß wenn die Harmonie aus der Musik erst eine Wissenschaft, die Melodie aus ihr immer eine Kunst mache: wie denn die harmonistische Kunst der mittleren Zeiten erst anfing etwas zu werden, als die einfache Melodie des Volksgesangs, die immer etwas war, in sie einströmte. In welcher Kraft aber hat die Melodie gleich in ihrer einfachsten Gestalt diese außerordentliche Bedeutung? Nur durch einen leeren formalen Reiz oder durch einen reizend geformten Inhalt? Wenn das Erste, das Wesentliche in ihr die bloße Form wäre, wie käme es, daß eine und dieselbe melodische Tonfolge durch eine bloße Veränderung des Tempo's oder des Notenwerthes, das geringste was die freie geistige Auffassung willkürlich hineinlegen kann, ihrem Sinne, ihrer Bedeutung und Wirkung nach von Grund aus entstellt, ja bis in ihr volles Gegentheil verkehrt werden

kann? Man weiß, daß die berühmtesten Tonkünstler in ihrer Kunstübung selbst über diese Grundfrage in sich streitig gewesen sind; jedesmal aber sind sie dann von dem formalistischen Standpunct auf den naturalistischen übergetreten; es ist uns kein Beispiel des Gegentheiles bekannt. Leonardo Vinci folgte in seinen Opern anfangs ganz dem formalen Prinzip, bis er eines Tages gewahr ward wie viel wirksamer die aus dem Herzen geschöpften Arien seien, als die Römer in ein Delirium des Beifalls über eine seiner Arien (vò solcando) geriethen, deren Gesang und Begleitung durchaus den Worten gehörten. Ganz im Großen liegt der Entwicklungsgang Glucks vor, dem wie Rousseau erst das Licht über die Tonkunst aufging, als er ausfand, daß das ächte Schöne in der Musik nicht von dem Ohr in das Herz, sondern aus dem Herzen in das Ohr getragen wird, daß die Wirkung jedes gelungenen Tonstücks nicht auf den wohlklingenden Tönen an sich beruhe, sondern auf dem bestimmten psychischen Charakter, aus dem und für den es geschaffen ward. Er leugnete dann die formale Schönheit der italienischen Gesänge, die statt die Melodie der Rede die Rede der Melodie dienen lassen, nicht ab, aber er fand, daß nur die entgegengesetzten im Stande seien „Blut zu ziehen". Ganz desselben Sinnes ließ Diderot den Neffen Rameau's behaupten, daß die Melodie ebensowohl wie das Recitativ auf den Accenten der Rede beruhen müsse; der Unterredner wendet ein: wenn eine solche Musik sublim sei, so müsse die der gepriesensten Meister, auch die seines Onkels, ein wenig platt sein: „ich wollte nicht, daß uns Jemand hörte, erwiedert der Neffe, sie ist es auch"! Es ist zu weit gegangen, wenn dort, und neuerdings auch durch Andere, aufgestellt wird, daß man aus jedem schönen Recitative eine Arie ziehen, daß in jeder schönen Declamation lyrischer Poesie unzweifelhaft eine schöne Melodie verborgen ruhe: die Bedingung ist immer, daß die Dichtung von einem reinen Gefühlsinhalte erfüllt sei, den nicht die Worte an sich, den nur die Töne vorstellig machen können; daß sie Gemüthsbewegungen darstelle, die sich selber deutlich zu werden nur durch Worte, sich voll und ganz

ihrer selbst zu entäußern nur durch Töne vermögen. Unter dieser Bedingung aber wird die Melodie allerdings wie von selbst, gleich der Pflanze Trieb und Blüte, aus einer Wurzel aufschießen, die in der Sprache verborgen, und nur in ihr sicher geborgen liegt. Die Gefühlsbewegung (dieß ist von Mersenne bis auf Wagner unzähligemale in anderen und anderen Worten gesagt worden), ist der zeugende und schaffende Geist in der Melodie wie in aller Musik. Sie ist es, welche die Melodie „als das reine Ertönen des Innern", zu der Tonkunst „eigenster Seele" macht (Hegel), als die sie sich auf dem Boden der gesetzlichen Verhältnisse der Tonwelt in ganzer Freiheit bewegt. Die bildende Phantasie des Künstlers, indem sie die Naturgewalt der Empfindung, die so leicht in bacchantischer Verwilderung schweift, zu bändigen und zu zähmen sucht, lenkt grade in dem strengen schönen Ebenmaaße der Melodie die Zügel dieser idealen Mäßigung und Veredlung, die seine eigentliche Kunstaufgabe ist. So entstanden und so gestaltet wird die Melodie im Gleichgewicht von Form und Inhalt, die Vermählung poetischer Musik und musikalischer Poesie in größter Gleichheit vollziehend, immer richtig in der Mitte zwischen den beiden Klippen durchsteuern, entweder von der Beziehung zu dem Worte abgelöst einseitig auf Kosten des Inhalts der Form zu dienen, oder in einem naturwüchsigen Ausbruche über die Grenzen des Schönen hinauszugehn und über der Nachahmung die schöne Nachahmung zu vergessen. Die Ungeschicktheit der Texte trägt fast immer die Schuld, wenn man dieser geistigen Natur der Melodie nicht überall gleich auf den Grund sieht; in der Zeit der ächten, der noch andachtvollen Vocalmusik aber ist es nicht schwer, die Tonsetzer gleichsam in der Thätigkeit der Gärtner zu beobachten, wie sie den Keim der Melodie aus dem gelockerten Grunde der Worte, den sie sorglich darum anhäuflen, emporziehen und dieß mit so größerem Erfolge, je fruchtbarer der Grund von dem warmen Regen der Empfindung getränkt oder von dem heißen Dünger der Leidenschaft durchgohren ist. Der uns ansprechendste Rest altgriechischer Musik, das Gebet an Kalliope und Apoll, eine

einfach aus natürlicher Betonung herausgewachsene Melodie, kann in dieser Beziehung, wie in den neueren Zeiten das naivste Volkslied, die gleiche Belehrung bieten, wie die vollendetste Arie des kunstreichsten Meisters. Zu der Ansicht von dem geistigen Grunde der Musik, die in diesem Buche aufgestellt ist, hat dem Verfasser einst in früher Jugend der Satz einer einzigen Volksliedstrophe die erste Fährte gewiesen, auf der ihn dann die ganze Kunstübung des großen Tondichters weiter geführt hat, der den Titel dieser Schrift mit seinem Namen ziert: in dessen Gesängen allen, und in den wundervollsten am wunderbarsten, die Funken der Melodie der dichterischen Rede nicht wie einem starren Felsen erst durch eine Anstrengung entschlagen sind, in dessen Gesängen vielmehr die lichthaltigen Empfindungstöne der Worte wie auf die leiseste magische Berührung melodisch phosphorescieren. Dieser Meister strebte von früh bis spät auf dem Festlande des melodischen Gebietes nach eben dem Ziele, zu dem Palestrina auf den Fluten des harmonischen Elementes getragen ward, demselben Ziele, von dem die rhythmische Kunst der Alten aussetzte und sich niemals entfernte. In allen drei Richtungen, in welchen wir in großen massigen Erscheinungen der Geschichte die drei musikalischen Grundelemente in jeweilig einseitiger Pflege sich haben zu ächt kunsthaften Gestaltungen durchbilden sehen, sind wir bei Einerlei Endpunct angelangt.

Die dramatischen Musikgattungen.

Vorbereitung einer Revolution gegen die Kunst der Schule und Kirche.

Wir haben angedeutet, daß, seit der weltliche Volksgesang in die ritterlichen Kreise und in die gelehrte Musikwelt eingedrungen war, die Pflege der Tonkunst sich mehr und mehr in allen Klassen der höheren Gesellschaft ausgebreitet hatte. In dieser Wendung war nichts weniger als die Vorbereitung eines förmlichen revolutionären Aufstands gegen die Schul- und Kirchenmusik zugleich gelegen. In den großen Aufregungen vor, während und nach der deutschen Kirchenreform hatte der religiöse Gesang den weltlichen massenhaft in sich aufgesogen;

mitten unter diesen Vorgängen aber drängte umgekehrt die Kunstmusik in sich selbst aus der Beschränkung auf kirchliche Stoffe und Formen hinaus nach weltlichen Gegenständen, aus der Schule in die Kammer, aus der Kirche in die Gesellschaft, aus dem Himmlischen in das Irdische. Die Tonkunst war in der ernst großen Beschäftigung mit sich selbst ihrer Eigenständigkeit und eigenthümlichen Kraft sich bewußt geworden; sie rang in dunklem Triebe nach einer allseitigeren Bethätigung dieser Kraft unter ihrer eigenen unbeschränkten Gesetzgebung; sie begann sich zu sträuben gegen den Zwang der unbeugsamen, traditionellen kirchlichen Satzungen und Aufgaben. Einmal ihrer geistigen Kräfte inne geworden, strebte sie unaufhaltsam nach einer leben- und wechselvolleren Darstellung alles Gemüthbewegenden, um in einem gesteigerten Ausdruck, unter Anwendung mehrerer, wirksamerer Reizmittel, als sie in dem kirchlichen Stile erlaubt und anwendbar waren, mehr zu dem Kunstsinn der Hörer als zu ihrer religiösen Andacht zu sprechen. Wollte man nicht gleich aus dem Kreise der gottesdienstlichen Gegenstände ganz heraustreten, so lag ja auch in den Texten des Meßritus selbst, in den Psalmen und Hymnen welche die Kirche zugelassen, so mancherlei Versuchung und Möglichkeit zu einer drastischeren, dramatischeren Wirkung, wenn man sich nachgab, die lebhafteren zu bestimmteren Empfindungen sprechenden Stellen aus einer mehr persönlichen Auffassung und Auslegung in bewegteren Gemälden des Schrecklichen und Entsetzlichen, des Freudigen und Jubelvollen zu schildern, als dieß in der Kirche bis dahin üblich gewesen. Kunst und Weltsinn nagten an dieser Stelle mit einem unheiligen, und im Anfange nicht einmal der Kunst überall heilsamen Geiste die kirchliche Tonkunst an. Im Technischen äußerte sich diese Neuerungssucht zunächst in der Abwerfung der Diatonik der alten Kirchentöne, in dem grellen Uebergange zur Chromatik. Die Meister griffen nach dieser „neuen Art" von Musik in der vollen Bewußtheit, energischere Mittel des leidenschaftlichen Ausdrucks zu finden in den fremdartigen Ausweichungen und Tonverknüpfungen und in den Misklängen gewagter

Accordfolgen, wenn sie mehr nach psychischen als physikalischen Gesetzen gewählt und gebildet waren. Diese Katastrophe hatte auch die griechische Musik einst in der Zeit der Dithyrambographen zu überstehen gehabt, als die diatonischen Octavengattungen von den zwölf Mollscalen verdrängt wurden und der strenge alte Kunststil einer neuen, bald herbgetadelten, bald hochbewunderten, in mannichfaltigerer Melopöie, in freierem Wechsel der Tonarten, in kühnerer Rhythmik sich bewegenden Kunstart wich. Die sogenannte fingirte Musik (musica ficta) der Contrapunctisten hatte in der niederländischen Schule seit lange die strenge Diatonik zu durchbrechen begonnen; jetzt aber trat die Chromatik, zuerst in die Gattung des weltlichen Madrigals eingenistet, mehr ausschließend neben und an die Stelle der Diatonik und gab in einem sinnwidrigen Herumstreifen in allen zwölf nach den Halbtönen versetzten Scalen jede diatonische Grundlage Preis, wobei dann doch die auf die diatonische Musik berechneten Regeln des contrapunctischen Satzes im übrigen sollten festgehalten werden. Dieß neue Stadium einer blind tastenden Experimentation in dieser neuen Kunst (die wie die analoge Veränderung im Alterthum die Meinungen schroff theilte, in der Schule höchlich bewundert, den Laienkennern aber durch die widrige Stimmentextur und die grell mistönenden unaufgelösten Tonverbindungen bald höchst lästig wurde), begann um 1548 in den Madrigalen von Cyprian da Rore und setzte sich bei seinen Nachfolgern Luca Marenzio, dem Fürsten Venosa, Claudio Monteverde u. A. fort. Wo die Tonsetzer dabei in den rituellen Stoffen beharren wollten, verwickelte man sich in ein Zwitterwesen, in dem das Alte zerstört, ein haltbares Neues nicht geschaffen wurde. In den Motetten, der Hauptgattung geistlicher Musik neben den Messen, ließ man die gottesdienstlichen Texte fahren und trug frei gewählte geistliche Materien aus der heiligen Stätte in die Gesellschaft über; aber man nahm die musikalischen Motive dabei fortwährend aus dem Kirchengesange, nur sehr selten aus weltlichen Liedern; und in den Texten gab man sich in eine andere Fessel der Aufnahme unveränderter biblischer Worte von oft sehr tonlosem Inhalte.

Dazu blieb die contrapunctische Behandlung in der alten Unart hängen, das Klanggewebe der Noten zur Hauptsache zu machen; nur im Madrigale war man bestrebt, bei sonst gleicher Behandlungsweise, Wortverstand und Affect den Tonsatz leiten und bilden zu lassen.

Das Madrigal. Diese Gattung war gegen Ende des 16. Jahrh. allherrschend geworden; sie wollte, nach Matthesons treffendem Ausdruck, Alles in Allem sein für Haus, Kammer, Theater und Kirche. Das Motett war im Allgemeinen geistlichen Inhalts geblieben, die Texte prosaisch; zuweilen war es aber auch Gelegenheitsmusik zu halb religiösen, selbst zu ganz weltlichen Zwecken geworden, hatte Streifzüge, wie die Troubadours in ihren Sirventes, in die Politik gemacht, oder sich an lateinischen Versen in antiken Versmaßen versucht; in solcherlei Richtungen aber war das Madrigal ganz heimisch, das sich wesentlich nur um weltliche Gegenstände herumdrehte: um Schilderei, um witzige Concepte, um Liebessachen, um Lehrsprüche oder scenische Darstellungen. Die Texte waren immer dichterisch, oft niedrig und platt, öfter von verstiegenem Pathos, in der Form von Sonnetten oder ähnlichen, feingebildeten Strophen, daher kurz, abtheilungslos, zur Gattung der Cavaten gerechnet, während die Motette cyclisch und mehrgliedrig waren. In dem Madrigale strebte man zu einer natürlichen Redekunst, einer accentuirten Modulation, zu einer ausdrucksamen Verständlichkeit zurück; Cyprian da Rore war darum gepriesen, daß er zuerst wieder Wort und Ton in Übereinstimmung gebracht habe. Das Antithesenwerk aber, die Epigrammatik, die sinnreichen Gedankenspiele einer Poesie in dem Geschmacke, den Guarini eben damals angab, hielt die Tonsätze doch dem eigentlich Affectvollen entfernt, mehr in der Sphäre des Gedankenhaften und Betrachtenden, zu dem die Natur des polyphonen Satzes ohnehin so leicht hinzieht. In den strophischen reimgebundenen Sätzen ergab sich von selbst, da man die Motive hier frei erfand oder der Volksweise (nie dem cantus firmus) entlehnte, der Anlauf zur Melodie, die aber gewöhnlich unter den contrapunctischen Künsten, den allzu entgegengesetzten und unverträglichen Rhythmen

verloren ging; in den kurzen, rasch wechselnden fugirten Stellen drängte und verdrängte Ein melodisches Motiv das andere. In einzelnen Fällen, bei günstigen Texten, setzte die Gattung bei den mustergültigen Meistern köstliche Perlen an; die große Masse bestand in Handwerkereien anmaßender Symphonisten, die den Palestrina schon verachteten, selbst aber das Beste was sie leisteten aus zusammengebettelten Flicken zusammenfügten. Die Bestrebung in dem Madrigale Allen Alles zu sein erregte den Eifer, in der kleinen Gattung alle Kunstmittel zu verwerthen, und führte zu einer größeren Mannichfaltigkeit der polyphonen Formen, zu einer immer steigenden, stärkeren Ausarbeitung (bei den Späteren schon mit freier Instrumentalbegleitung,) ja auch zu vollerer Entfaltung kunstreichen Gesanges. Der Einzelgesang, der so lange als ein Eigenthum des rohen Volkes verachtet gewesen, war nun doch längst in die gute Gesellschaft aufgenommen: das Madrigal suchte auch diesem neuen Geschmacke gerecht zu werden, ohne doch die Verwebung mit anderen Stimmen darum aufzugeben. Man pflegte Tonstücke dieser Art in Zwischenacten von Schauspielen anzuwenden; man benutzte sie zu scenischen Aufführungen von mythologisch-allegorischer Einkleidung, die seit der Blüte des Rittergesanges bei festlichen Gelegenheiten an Höfen und in Städten üblich und gewöhnlich von Gesang begleitet waren, in diesen Zeiten in Italien auch wohl ganz gesungen wurden; selbst die Gesänge der dargestellten Einzelpersonen wurden dann wohl in 3—8 stimmigen Madrigalen gesungen und von Instrumenten hinter der Bühne begleitet; oft auch wurden alle Stimmen gespielt bis auf die Eine Sopranstimme, die dann Gelegenheit hatte die Kunst eines gebildeteren Gesanges auszulegen. In Florenz war in dieser Weise 1579 bei der Vermählung Bianca Capello's eine Sextine in wechselnden Monodien und Chören im Madrigalstile aufgeführt worden; ähnliche Zwischenspiele wieder 1585 und 1589 bei ähnlichen Festen. Diese Florentiner Aufführungen waren wie Seitenstücke zu jener großen Probe in Rom von 1565, die durch die Zweifel der Priesterschaft an der gottesdienstlichen Tauglichkeit der

contrapunctischen Kunst veranlaßt war: die Madrigalsätze, ohne inneren Zusammenhang und klare Beziehung zu dem Wortsinne, wurden hier für die Zwecke eines ausdrucksvollen weltlichen Gesangs entschieden viel untauglicher gefunden als dort für die kirchlichen Zwecke. Das Zeugniß des Sangmeisters Giulio Caccini ist vorhanden, daß diese Weise misfiel, weil sie bei der künstlichen Verwebung der Begleitstimmen nichts affectvolles übrig ließ. In dem kunst- und musiksinnigen Kreise der Florentiner Edlen und Gelehrten, die hier zu Gericht saßen, war man bereits verekelt an den dädalischen Künsten des Scholiasma's und des Rhematiums, wie die puristischen Lateinschreiber das Madrigal und Motett benannten; man fühlte sich unter der unfruchtbaren und verworrenen Anstrengung und Anhäufung aller Kunstmittel in dem Madrigale wie in einem Chaos, aus dem nur ein mächtiger Schöpferruf erlösen könne. Diese Laien hatten an sich und Anderen die Erfahrung gemacht, daß die Mehrzahl der Menschen, die der ausgearbeiteten symphonischen Kunst nicht gewachsen waren, an den einfachsten, durch die Einheit ihrer Rhythmen und Melodien erfreuenden Tanzgesängen sich weit mehr ergötzten, ja daß die Künstler selbst ganz des gleichen Geschmackes waren, nur daß sie aus Furcht vor der Dictatur der Schule ihn nicht einzugestehen wagten. Sie erdreisteten sich also Gedanken zu fassen, die zu einem völligen Bruch mit der Überlieferung, zu einer vollständigen Umwälzung auf dem Musikgebiete führen mußten. Sie fanden den Umfang des Madrigals zu enge, die Freiheiten, die es sich genommen, von den geistlichen Texten zu weltlichen, von technischen zu geistigen Intentionen, von Diatonik zu Chromatik überzugehen, nicht ausreichend; sie suchten nach einer neuen Gattung, die den kirchlichen Stoff ganz abwerfend in das weite Bereich aller weltlichen Dinge überträte; die von der ungeschickten Häufung aller Kunstmittel auf die äußerste Einfalt und Sparsamkeit zurückginge; die die Eintönigkeit in den vieltönigen Sätzen lieber tauschte mit einem Wechsel durchsichtiger Formen; die aus der verwickelten Mehrstimmigkeit sich rückzöge in die einfachste Monodie; die von der sinnlichen Klangmasse erlöse durch den Sprung

in den äußersten Gegensatz, den accentuirten Sprechgesang, die große Naturschule des ersten Kunstbetriebes. Ein wunderbarer Instinct wirkte in diesen zwar in vollbewußter Klarheit verfolgten Bestrebungen. Von den großen geschichtlichen Evolutionen der drei musikalischen Grundelemente, die wir durchliefen, war ja die erste, in das Alterthum fallende, in den Zeiten untergegangen; es war ein Naturbedürfniß, daß was die neuere Musik in dieser Richtung versäumt hatte eingeholt, oder daß das Verlorene zurückgeholt wurde. Caccini, der bei jenen revolutionären Strebungen am persönlichsten betheiligt war, nannte die drei Grundelemente der Musik die Sprache, den Rhythmus und (Harmonie und Melodie zusammenfassend) den Ton; seine Meinung war, sie folgten sich auch an Werth in dieser Ordnung: in seinen Ansichten war daher der Drang nach dem sprachlich-accentuistischen und rhythmischen Prinzip der alten griechischen Kunst zurück ein Rückgang auf das Klassische in der Musik; in aller Wahrheit war es eine Rückkehr al segno, zu dem einfachen Anfangsthema aller musikalischen Entwicklung, das man jetzt, nach den langen Zwischenstücken der harmonischen und melodischen Schul- und Volksmusik, zur Wiederholung aufschlug.

Seit zwei Jahrhunderten war in Italien die Wiedergeburt des Alterthums durch die Dichtung, die sich von den Gedanken und Formen der Römer zu zehren gewöhnt hatte, vorbereitet worden; seit dem Fall des griechischen Reiches war sie in vollen Gang gekommen in allen Richtungen der Wissenschaft und der Kunst. Die Philologie ging bahnbrechend voraus; die platonische Philosophie trug eine neue Begeisterung in weite Kreise der edlen Gesellschaft; das Drama entstand in Nachahmung Plautinischer Stoffe und Formen; die Baukunst nahm sich die Ruinen der alten Tempel Theater und Thore zum Muster; die Sculptur und Malerei lernten aus den aufgedeckten Resten der bildenden Künste neuen Idealen nachzustreben. Den Ausgrabungen der plastischen Werke schloß sich auch die Hervorziehung der wenigen musikalischen Trümmer des Alterthums an. Schon vor längerer Zeit

Wiedergeburt des Alterthums in allen Künsten.

waren die Schriften des Ptolemäus und Aristides Quintilianus, wie auch Plutarchs Abhandlung über die Musik ins Lateinische übersetzt worden; Ptolemäus erschien wiederholt neben den Werken des Aristoxenus 1562 in Venedig, und 1581 machte Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Physikers, die Bruchstücke griechischer Hymnik von Dionysius und Mesomedes bekannt, ohne sie freilich entziffern zu können. Selbstwirkend und nachahmend trat die Musik am spätesten in das Werk der Renaissance ein, aber keine andere Kunst betrat diesen Weg der Alterthümelei mit so umstürzendem Neuerungsgeiste. In Florenz war um Giovanni Bardi Grafen Vernio (und später nach dessen Übersiedlung nach Rom 1592 um Jacopo Corsi,) ein Kreis von musikalischen Kennern und Dilettanten, Praktikern, Theoretikern, Poeten, Sängern, Mitgliedern der Akademie der Mediceer versammelt, wo man regelmäßige Unterhaltungen über die Tonkunst pflog, in welchen jener Caccini bekannte mehr Licht über seine Kunst empfangen zu haben, als in 30 Jahren des Schulstudiums und der Ausübung. Die gelehrten Herren dieser Gesellschaft hatten sich in die Überlieferungen von der Macht und dem ethischen Werth der alten Musik vertieft, und waren zu der Überzeugung gekommen, die Musik der Gegenwart werde zu den starken Wirkungen jener Kunst niemals auch nur annähernd zurückgelangen, wenn sie nicht lerne, in Darstellungen lebendiger Handlungen sich der Dichtung aufs engste anzuschließen und von ihren Worten so viel geistige Anregung zu empfangen als sie ihnen seelische Kraft und Bedeutung durch die tonische Beseelung ihres Empfindungsgehaltes wiedergebe. Der Genius der Volksnatur regte sich in den Söhnen Italiens, wo die contrapunctische Musik ganz so wie die gothische Baukunst ein Fremdes und Eingetragenes war, und wies sie auf die Quelle ihres Volksthums zurück. Der Gedanke der Florentiner war, der Tonkunst die Aufgabe zu stellen, das alte Drama durch Erneuerung eines gesungenen oder sanghaft-declamatorischen Schauspiels aus einem 2000jährigen Schlafe wieder ins Leben zu rufen. Die Albernheit dessen, was bis dahin von scenischen Darstellungen

mit musikalischer Beihülfe im Brauch gewesen war, konnte sie in diesem Gedanken nur befestigen. Wir führten die Florentiner Festscenen an, bei welchen der Madrigalstil seine Verurtheilung gefunden hatte; bei den Spielen von 1589 waren einige musikalische Kräfte thätig gewesen, die unmittelbar darauf selber die Axt an diese Kunstart legten; jener Caccini, jener Jacob Peri, den wir als den Erfinder der Oper schon genannt haben, der berühmteste Madrigalist Marenzio und der Römer Emilio Cavalieri, der schon zuvor einige (verschollene) Schäferspiele gemacht hatte. In dem Kreise der Häuser Bardi und Corsi ward jetzt der Wunsch, „die Kunst von der die Alten so große Wunder berichteten wieder zu entdecken", zu einem begeisterungsvollen Bestreben. Galilei, der (in seinem dialogo della musica etc. 1581) theoretisch über die Gegensätze der alten und neuen Kunst belehrte, hatte von Bardi unterstützt die erste Probe von einem einfachen (dem Text der Dante'schen Ugolinoscene und einigen Stellen aus Jeremias angepaßten, mit der Viola begleiteten) monodischen Gesange gegeben; auf seinen Spuren warf sich Caccini, der denkende und schreibende Sänger und Sanglehrer von Beruf, der alles Interesse an der Ausbildung des Einzelgesangs, keins an dem Bestande der harmonistischen Mehrstimmigkeit hatte, auf die Composition einer Ekloge von Sannazar. Noch waren diese Sachen mehr in einem figurenreichen, dem kehlfertigen Virtuosenthum fröhnenden Stile geschrieben; so war es auch in drei neuen, von künstlichen Melismen angefüllten scenischen Stücken von Cavalieri, (der Satyr; die Verzweiflung Filen's; und das Spiel der Blinden 1590—5,) die im Kreise Bardi aufgeführt wurden ohne Beifall zu finden. Sie waren ausdrücklich vorgelegt als die ersten Versuche der neuen monodisch-dramatischen Musik, die man suchte, aber sie konnten sich von den Madrigalformen noch immer nicht losschälen. Da endlich griff J. Peri auf Corsi's Wunsch die Sache „in anderer Weise" an: er setzte zwei, im Zuschnitt der antiken Tragödie über mythische Stoffe verfaßte Dramen, (Daphne 1597 und Euridice 1600,) die von Ottavio Rinuccini ausdrücklich in dem Geiste der neuen

noch kreisenden Tonkunst entworfen waren, die ersten ganz durchgesungenen und wesentlich monodischen Opern. Diesen Werken folgte auf dem Fuße (1600) der Cephalus von Caccini, der auch der Euridice wetteifernd eine zweite Composition gab; etwas später drei in Mantua aufgeführte Musikdramen von Claudio Monteverde (Orpheus, der Tanz der Spröden, und Ariadne 1607—8.) In dieser „neuen, darstellenden, recitirenden, sprechenden Musik" sollte dann nach der stolzen Selbstberühmung der Erfinder die Kunst der Griechen wiedergefunden, die Melodie der antiken Declamation, der dramatische Stil der Alten wieder aufgelebt sein, der einst eine so außerordentliche Macht auf Leben und Bildung des griechischen Volkes geübt. Und ist es nicht wunderbar? diese ersten Schritte der ersten Kindheit einer neugeborenen Kunstgattung, die all ihre nährende Milch aus den blassen Vorstellungen von einem blos gewähnten Kunstzustande im Alterthume einsog, bewirkte in dem kaum sechsten Theile der Zeit, die der mehrstimmige Kirchengesang zu seiner Entwicklung gebraucht, eine Revolution, die Alles was wir jetzt Musik nennen erst möglich gemacht hat.

Die italienische Oper.

Wer jene ersten Opern nach dem Maasstabe der letzten und vollendetsten der späteren Zeit mißt, läßt sich in den abschätzigsten Urtheilen darüber aus, als ob all ihr pomphaft verkündeter Ruhm nichts sei, als neben die eintönigen liturgischen Gesänge und die Recitative der österlichen Passionen eine etwas kunstmäßigere monodische Singweise gestellt zu haben, die sich von dem rednerischen Vortrage nur dadurch unterschied, daß der Tonsatz mit den harmonischen Gesetzen in Einklang gebracht, auf einen kunstgerechten Baß gegründet war. Selbst noch dieser einfachste Zweck ist in der ältesten ihrer Musik nach bekannten Oper, der Euridice, in einer fast gesuchten Einfachheit der Mittel verfolgt. Den gedunsenen schäferlichen Poesietexten zum Trotze, deren strophische Stellen in horazische Formen gebracht sind, bewegt sich die musikalische Declamation, im Ganzen arm an wirkungsvollen Inflexionen, wie in einem Widerstreit mit den langathmigen Sätzen der Rede in kurzen, zu häufigen Schlüssen geneigten Phrasen. Da sind

Stanzen, liederartig über die gleiche strophische „Arie" (d. h. Melodie) gesungen; da sind recitativische Chöre, die sich in den Dialog mischen, neben Chorsätzen die einstimmig begonnen im Schlußsatz zu mehreren Stimmen auslaufen; da sind instrumentale Symphonien von sieben Tacten, die Melodien kaum melodisch zu nennen, die Chöre in den einfachsten Harmonien geführt, Alles in der äußersten Kindlichkeit, als ob es die ganz bewußte Absicht gewesen wäre, aus den Künsteleien der Contrapunctik in einem eigensinnigsten Gegensatz in das Alphabet der Musik zurückzutreten. Gleichwohl ist hier der ganze Körper der vollendeten Oper in allen seinen Gliedern vorgebildet. Das Recitativ hebt sich in der Stelle, wo Orpheus seine Gattin zurückersehnt und begehrt, zu einer Höhe, in der das spätere große Recitativ bereits angedeutet ist; in einzelnen aus dem Sprechgesange hervorgehobenen (cavate) Stellen ist der Grund zu dem melodiösen dramatischen Einzelgesang der Arie gelegt; Texte, die ihren Gefühlsinhalt an ein poetisches Bild knüpfen, eine Gattung die in der italienischen Arie 150 Jahre hindurch beliebt blieb, liegen hier bereits vor; Tanz- Halb- Wechselchöre leiten in einen vielstimmigen weltlichen Gesang von einer ganz populären Haltung ein; zur dramatischen Belebung sind mehrfache Ensemblestücke ausgeführt, wie an jener Stelle, wo Euridice's Tod beklagt wird erst in einzelnen recitativischen Ergüssen, dann in einem einstimmigen Chor, dessen Aufruf an Lüfte Haine und Auen zur Mitklage fünfstimmig wiederholt wird, ein Satz, der dann unterbrochen erst durch ein Recitativ, dann durch fünf Strophen eines ariosen Gesanges, dann durch ein Terzett, zwischen allem durch immer wiederkehrt. Es ist der Embryo einer Oper, der vor uns liegt, der aber die Kraft eines vollauszubildenden Lebens in sich trägt. Bis freilich diese ersten Keime zu einer ersten Reife gelangten, bis die Rudimente zunächst der musikalischen Formen, welche die Grundbestandtheile der Oper ausmachten, durchgebildet wurden, das erforderte wie alle Entwicklungen in der Tonkunst lange und viele Zeit. Von Monteverde, den man rühmt, die Formen der Arie und der

mehrstimmigen Einzelgesänge zuerst deutlicher abgelöst und die Instrumentalbegleitung zu Zwecken des charakteristischen Ausdrucks verwandt zu haben, bis auf Cavalli, von diesem bis auf Alex. Scarlatti, dem Haupte der Neapolitanischen Schule und aller neueren musikalischen Dramatik, brauchte es fast ein volles Jahrhundert, bis nur der rhetorische Theil der Oper sich zu einem wirklichen dramatischen Stile erhob, bis das Recitativ zu natürlicher Betonung der Rede gelangte, bis es in Scarlatti's Händen den größeren Zug annahm, der einem affectvolleren Inhalte gewachsen war; verglich man doch noch die Recitative der Lully'schen Opern (Ende des 17. Jahrh.) an Eintönigkeit und Schwerfälligkeit mit den kirchlichen Psalmodien! In ähnlicher Weise bildete sich der eigentlich melodische Gesang, der anfangs, selbst wo er sich in strophischen Wiederholungen abhob, mit dem Recitative wenig unterschieden zerflossen war, erst langsam durch die eintheiligen Formen des Arioso und der Cavatine zu der Rundstrophe, der da capo Arie aus, deren typische Gestalt dann die italienische Oper durch und durch beherrschte. Sie ist die kunstmäßige Fortbildung des Liedes, des melodischen Prinzips, in dramatischer Sphäre, die volle Entfaltung des lyrischen Gesanges, weil sie nicht blos (wie das Lied) einen willkürlichen subjectiven Empfindungserguß ausspricht, sondern einen gegenständlich gegebenen, aus einem gegebenen Charakter, in einer gegebenen Lage entwickelt; sie ist der Ausdruck nicht eines bloßen Stimmungsgefühles wie das Lied, sondern einer scharf umschriebenen, bestimmt individualisirten Gemüthsbewegung, die in äußerlichen Vorgängen gewurzelt in ihrem inneren Verlaufe bei einem Momente stetigen Verharrens angelangt ist, dessen Darstellung eine eigene Kunstform nicht sowohl zu gestatten als zu erfordern scheint; eine Form, die eingreifender und in feinerer Ausgestaltung, als es in dem Recitative oder der strophischen Wiederholung möglich wäre, das Wachsthum, die Vollendung, das Ausleben des vor uns entstandenen und vorübergehenden Affectes zu zergliedern vermag: daher denn in der Rundstrophe mit dem Hauptaffecte, um ihn mehrseitiger zu entwickeln, in dem zweiten

Theile eine zweite Gegen- oder Nebenempfindung verknüpft ist, die von dem Dichter stets so gegriffen sein sollte, daß ihr Ablauf nicht nur die Wiederholung des ersten Theiles, sondern auch in dem Vortrage dieser Wiederholung eine Modification bedingt, eine Steigerung oder Herabstimmung, wie sie die italienischen Bühnensänger stets anzubringen pflegten. In der Blütezeit des Operngesanges gewannen sich die Arien der Italiener in ganz Europa den Ruhm, daß sie sich (im Vergleiche namentlich zu den rhythmen- form- und sanglosen französischen Arien, die den Ton der Affecte naturalistisch nachäfften oder sich mit verstandhaften und epigrammatischen Texten abquälten,) in sicherem Takte in dem Bereich der Empfindung und Leidenschaft hielten und in deren Ausdruck die Natur in nächster Nähe zeigten, zugleich aber formal in der Gestaltung der Melodie ein feines Ebenmaas beobachteten und einen ideellen Reiz entfalteten, wie sie nur diesem an dem Formsinn der Alten geschulten Volke eigen zu sein schienen. Noch kleiner gemessen, als in der Fortbildung des Recitativs und der Arie, waren die Schritte, in denen man in den vorzugsweise dramatisch-dialogischen Formen, Duetten, Trios, Quartetten in der Oper vorzugehen wagte, die in der Kammermusik ungleich kunstmäßiger ausgebildet wurden. Und noch Wenigeres durfte man den auf der Bühne ohne Blatt vorgetragenen Chören zumuthen, die in der italienischen Oper allezeit spärlich, gewöhnlich nur auf Einen zum Schlusse beschränkt, durchweg isophone Sätze, in äußerster Planheit ausgesetzte Harmonien eines Grundbasses waren. Und so gehörte schon ein Mann von den höheren Kenntnissen eines Scarlatti dazu, um durch wechselvolle, zweckmäßige und präcise Begleitung der Instrumente den Gesängen noch größere Wirkungen zu sichern und den Italienern auch diesen Ruhm zu gewinnen, zu dem Opernorchester, in dessen Ausbildung sie von den Fremden bald überholt wurden, doch den Grund gelegt zu haben; worin sie unüberboten blieben, das war die Ausfeilung des Gesangvortrages, die zu einer Feinheit und Bedeutung getrieben ward, für die uns heute Sinn und Beurtheilung verloren gegangen ist. Bei dem Puncte, wo

die Geschichte der italienischen Oper einmündet in die Betheiligung der Fremden, der Deutschen, halten wir inne, um eingehender auf Art und Natur des italienischen Musikdrama's, wie es sich unter Händels Händen gestaltete, zurückzukommen. Es war dieß die Zeit, wo die Oper in Italien von ihrem ersten Höhepuncte, den man dort begeistert als das goldene Zeitalter der Musik gepriesen hatte, schon wieder absank. Neidlose Dichter hatten mit den strebsamen Melopoeten gewetteifert, einem dankbaren Volke, das in Venedig und Neapel zuerst dem musikalischen Drama seine eigene Kunststätte gegründet hatte, in Fülle die Werke zuzuführen, an welchen es eine so enthusiastische Theilnahme gewann, daß deren unnatürliches Übermaaß der neuen Kunstgattung schon vor ihrer Vollendung verderblich ward. Allzubald verstiegen sich die Stoffe in bodenlose Höhen der Phantastik oder versanken in bodenlose Tiefen der Gemeinheit; und mit diesem Verfalle des Ganzen verfielen die Theile. Bald kam die Klage auf, daß die Recitative von den Sängern stümperhaft vorgetragen und von den Setzern vernachlässigt wurden, weil die Zuhörer dagegen gleichgültig waren, wenn anders diese nicht gleichgültig dagegen waren, weil die Setzer sie vernachlässigten. Die Arie entstellte den Kunstkörper durch ihr Übergewicht und ihre innere Entartung: man sah sie bald das Dramatische dem Sangbaren opfern, den Verband der Melodie mit dem Worte aufgeben, sich in gefällige Formen um ihrer selbst willen verlieren, die Kraft des Rhythmus zerstören durch die Menge der Noten welche die Silben überhäuften, um in den kühnen Luftreisen der Figuren und der Cadenzen die Stimmen der Singvirtuosen in ihrem höchsten Glanze zu zeigen, die bald die Tyrannen der Tonkünstler geworden waren.

Künstlerische Bedeutung des Musikdrama's.

Mitten aber unter diesem Verfalle der italienischen Oper lernt man über der Betrachtung ihrer Ausbreitung und Weiterwirkung die fortzeugende Kraft des ersten Samens bewundern, der sie getrieben, wenn man übersieht, welch ein tiefsinniger Gedanke in jener Columbischen Ausfahrt der Florentiner Akademiker nach einer geträumten alten Welt, welch ein Meistergriff in der Besitzergreifung des drama-

tischen Bodens gelegen war, dessen ganze Fruchtbarkeit die Entdecker selber nicht ermessen konnten. Jener feindliche Ankampf der Florentiner, die sich mit der Nebelrüstung der antiken Kunst gegen die polyphone Musik der Zeit bewaffnet hatten, war von Laien ausgegangen, welche die Werke der Musik nicht wollten der Gelehrtenschule, sondern der Allgemeinheit des Volkes gewidmet wissen, wie es im Alterthum gewesen war, damit die Tonkunst wenn nicht als ein ethisches, so doch als ein ästhetisches Bildungsmittel die große Culturbedeutung wieder gewinne, die sie bei den Griechen gehabt hatte. Sie riefen die Kunst auf das Forum der Öffentlichkeit; sie überließen der Kirche die geistlichen Gesänge, die Madrigale der Kammer oder der Schule; sie nahmen dem Volke die einfache Kunst des monodischen Gesanges ab, um sie auf einer erhöhten Bühne aristokratisch veredelter umzugestalten, aber für das Volk. Dazu war in erster Linie nöthig, daß der Musik ein mannichfaltigerer Inhalt als in dem Kirchengesange, ein weiterer Umfang als in dem Volksgesange gegeben werde: zu dieser Wendung nöthigte die dramatische Gattung ihrer Natur nach in sich selbst. Sie verweltlichte die Musik, aber sie gewann ihr dafür, wie damals die Malerei in der historischen Gattung erstrebte, die ganze Welt zum Gegenstande. Sie begann mit mythologischen Stoffen, bald griff sie in die gesammten Kreise der Dichtung und Geschichte über; sie stieg in die Welt der Wunder hinauf und in die Plattheiten des Alltaglebens herunter. In der Darstellung fesselnder Handlungen war das Gegeneinanderringen verschiedener Kräfte, waren, im Widerspiel zu der leidenschaftlosen heiligen Musik, die schroffsten Gegensätze der Strebungen Empfindungen und Leidenschaften, war der vielfältigste Wechsel der friedlichsten wie der erregtesten Gemüthsbewegungen von selbst gegeben: der Tonkunst war damit im Vergleiche zu ihren früheren Grenzen ein unermeßliches Feld der Ausbreitung geöffnet. Wenn sie in der neuen Macht, die sie nun entfaltete, die früher allein gültigen Formen durchbrach, erschlaffte, verschliff, den Kirchengesang je länger je mehr mit ihrem, am Weltlichen profaner gewordenen Geiste ansteckte,

so bot sie dafür in sich selber Gelegenheit, die verschiedensten Stile zuzulassen und zu vereinigen. So ausgestattet mit der Fülle der Materien und der Freiheit der Formen erhielt sie die Kraft, das Volk in seiner besten gebildeten Vertretung zu fesseln und zu befriedigen. Die höheren Vortheile für die Kunst entwickelten sich erst aus dieser neugeschaffenen Lage. Denn aus und in ihr ward erst eine öffentliche Kritik möglich, ohne die eine volksthümlich wirkende Kunst nie und nirgends entstanden ist. An der religiösen Musik übt man in religiösen Zeiten nicht leicht ein Kunsturtheil aus; in dem Volksgesange übt die Zeit an jedem einzelnen, aber immer vereinzelten, immer kleinen und engen Liede eine solche Kritik, aber im Stillen, unbewußt, in der stummen Aburtheilung des instinctiven Geschmackes. In der Oper ward die weite öffentliche Controlle der Allgemeinheit zum augenblicklichen, bewußten Urtheile gerufen über eine Kunst, die jetzt ihrer selbst bewußt geworden war. Und dieß war die eigentliche innerste Bedeutung der Florentiner Umwälzung, daß durch ihre Umgestaltung der Tonkunst zu der Möglichkeit jener äußerlichen Controlle der öffentlichen Aufführung auch die Möglichkeit einer inneren Controlle gegeben war. Jene römische Congregation, die 1565 die Reform der Kirchenmusik in die Hand nahm, hätte, so weit die Zeugnisse vorliegen, von einem Kunstzwecke der Musik, eben wie auch die Sänger und Musiker die sie befragte, kaum nur zu stammeln gewußt; die neuen Tonkünstler aber sprachen deutlich von ihrer Absicht, mit ihrem neuen Stile die bewundernswürdigen Wirkungen in Erregung von Freude und Leid wieder zu erreichen, die derselbe Stil im Alterthume hervorgebracht. Cavalieri nannte zum ersten mal einen Zweck, er nannte den Zweck der musikalischen Kunst: Empfindungen auszudrücken; J. Peri nannte ein Mittel, er nannte das Mittel diesen Zweck zu erreichen: im Gesang die natürlichen Redeaccente der Gemüthsbewegungen in Freude und Leid zu erkennen und nachzuahmen. Diese Männer erstrebten jene Wirkungen der Kunst auf einem neuen Wege, mittelst des Drama's, das ganze Ketten höchst wechselnder Affecte an einander reiht, deren jeder einzelne

wieder in seinem musikalischen Ausdrucke nicht dem Worte der Dichtung allein, sondern auch jeder besonderen Person und jedem besonderen Momente, in den sie verwickelt ist, entsprechen sollte; es sind klar benannte Affecte von einer greiflichen plastischen Bestimmtheit, deren Darstellung daher alles Vage, Namenlose, Vorstellungslose, Nebelhafte ausschließt, was den Räthseln der eigenen Brust, mit denen der lyrische Dichter und Tondichter sich befaßt, so gerne anzukleben pflegt. Die dargestellte Handlung kann aus dem großen Weltleben, aus Thaten und Ereignissen der tiefsten Bedeutung entlehnt sein in denen große Menschen größer emporwachsen, als in den gemeinen Kreisen des Lebens: dieß schloß eine unendliche Bereicherung der Kunst in sich. Wollte der Tonkünstler solchen höheren Aufgaben in der Ausdruckskraft seiner Werke genügen, so mußte er alle diese gehobenen Beziehungen verstehen lernen, in welchen in einer ungewöhnlichen Handlung gesteigerte Gemüthsbewegungen zu den ausnahmsweisen Seelenlagen der außerordentlichsten Menschen treten können; er durfte demselben Redesatze, der von anderen Menschen in anderen Verhältnissen gesprochen ganz andere Inflexionen erheischt, nicht einerlei Modulation geben wollen, so wenig wie der Maler allen seinen Gegenständen gleiche Töne und Lichter gibt. Und wenn er zwar in seinen musikalischen Charakterschilderungen, nach den Grenzen seiner Kunst, wesentlich nichts anderes als das Naturell der gegebenen Personen darstellen kann, so wird ihm doch jede einzelne Situation ermöglichen, dasselbe Naturell in jedem einzelnen Falle von neuen Seiten zu entwickeln. Die Hörer, die ihm lauschen, denen in der dargestellten Handlung ein fester objectiver Maasstab gegeben ist die Wahrheit seiner musikalischen Bilder zu prüfen, werden ihr Ohr auf diesen Schwierigkeiten seiner Aufgabe haben; der Spieler und Sänger, der die musikalisch umrissene Figur in äußerer Erscheinung auszugestalten hat, dem die feine Aufgabe zufällt, die Gefühlsaccente, welche der Setzer durch seine todten Zeichen ausdrückte, durch die Seele seines Gesanges erst zu beleben, wird scharf darauf achten, wie ihm möglich gemacht ist, seine musikalische Leistung mit

Mimik und Geberde, mit der sichtbaren plastischen Gefühlssprache zu ergänzen, die durch und durch dazu geeignet und in der Oper dazu aufgerufen ist, die hörbare Gefühlssprache der Musik zu decken. Die Gegenständlichkeit seiner Aufgabe nöthigt so den Tonkünstler zu einer völligen Entäußerung seiner selbst; sie hebt ihn über den bloßen Kunstinstinct empor zu einer Erfassung seines Werkes mit der Kraft der Phantasie, die ihn aller Schwelgerei in dunklen eigenen Gefühlszuständen zu entsagen zwingt. Der prosaische Verstand hat die Oper nicht selten einen monströsen Kunstauswuchs, die singende Action die höchste aller Unnaturen gescholten; und doch giebt es keine andere Musikart, welche die Tonkunst so sehr zur Natur zurücknöthigte und bei ihr festhielte, wie die Oper, in der die Musik greiflicher als irgendwo sonst eine nachahmende Kunst wird, so sehr wie die Dichtung der sie gesellt ist. Denn die innerste Durchdringung von Ton- und Dichtkunst ist die Grundbedingung der ganzen Gattung: in der mit der Wegnahme des Wortes der Tonsatz selber zerstört sein, mit dem Wegfall des Tonsatzes die Dichtung ein leeres Gerippe bleiben würde; in der ein Mann wie Gluck empfand, daß die Übereinstimmung von Wort und Ton, wie aus Einem Dichter erwachsen, so eng sein müsse, „daß weder das Gedicht auf die Musik, noch die Musik auf das Gedicht gemacht zu sein scheine“. In dieser Gattung, in der Mozart geradezu verlangte, daß die Poesie „der Musik gehorsame Tochter“ sein müsse, wurde nie geklagt, wie jetzt üblich ist, daß die Musik in ihrer Verbindung mit der Poesie sich unselbständig unterordnen müsse. Auch war in der Blütezeit des Musikdrama's die Klage vielmehr die umgekehrte, daß der dramatische Poet, der hier ja selbstverleugnend auf die Stelle des Lyrikers zurücktritt, sich zum Sclaven des Musikers mache. Und wie gerechtfertigt diese Klage ist, weiß doch Jeder, der einen Operntext mit einer Opernpartitur vergleichen kann; und am besten weiß es der Operndichter selbst, der von allem Ruhm und Vortheil, welcher dem Tonkünstler anheimfällt, den kleinsten Bruchtheil zu erndten hat. Nicht so ungleich übrigens, wie der Verdienst des Operndichters zu sein pflegt,

braucht das Verdienst zu sein, das er sich erwerben kann, wenn er versteht, die Natur einer musikalischen Dichtung richtig zu begreifen; bescheidener, wie es ist, wird es das anspruchvolle Verdienst des Componisten fast aufzuwiegen vermögen. Wenn man von Händel sagen konnte, daß er durch seine Oratorien Dichtungen erzeugt, Dichter gemacht habe, die nach der Ehre geizten von ihm gesetzt zu werden, so ist nicht minder wahr, daß die wahrhaft Klassischen dieser Dichter und Dichtungen wieder ihn gemacht haben: der an ihnen größer als er zuvor gewesen über sich selber hinauswuchs. Die Aufgabe solcher Dichtungen ist, den Stoff einer Handlung zu wählen, die reich an gemüthbewegendem Inhalt ist, und den Verlauf derselben so zu ordnen, daß die Gemüthskatastrophen mannichfaltig gruppirt in den Vordergrund der Darstellung treten; in dem Vortrage aber sich alles Verstandesmäßigen und Reflectiven, alles rhetorischen Schmuckes, alles pathetischen Pompes, alles phantasiereizenden Bilderreichthums zu entäußern, um der musikalischen Sprache die möglichst kräftigen und häufigen Anhalte an möglichst vielen empfindungsreichen Stellen ungeschwächt zu erhalten. Die Art, wie dann der Tonkünstler diese fruchtbaren Momente an sich reißt, wie er die Schranken des Wortes, des Ausdrucks des Bewußtseins, durchbrechend sich in den Ton einwebt, um den Ausdruck der Empfindung zur höchsten Veredlung zu treiben, und mit dieser Beseelung und idealisirenden Darstellung des Gefühlslebens alle die verwandten Seelenbewegungen in dem Hörer anschlägt, die der dargestellte Gegenstand in sympathische Bewegung setzt, ist das ganz selbständige Werk der ganz selbständigen Sprache einer ganz selbständigen Kunst.

Der Oper zur Seite war in Italien gleich anfangs ein Anlauf gemacht worden, auch die kirchlich-geistlichen Stoffe in den Formen des neuen dramatischen Stiles zu behandeln. Diese Versuche, ein heiliges Drama zu schaffen, nahmen einen stufenweisen langsamen Fortgang und Verlauf, aber fast ohne einen geschichtlichen Zusammenhang. Sehr entfernt von der stetigen Fortentwicklung und Ausbreitung der Oratorium.

Oper tauchten sie nur pausenweise in den Zeiten, nur stellenweise in den Räumen auf und schwankten unter vielerlei Formen unentschieden hin und her, die nirgends zu einem reinen Ziele und Abschluß gelangten. Eine Anlage zum geistlichen Musikdrama war in Rom von älteren Zeiten her vorhanden gewesen in der gottesdienstlichen Passion, der evangelischen Leidensgeschichte Jesu, die dort am Charfreitage noch heute in einem episch-dramatischen, unter drei Sänger vertheilten Vortrage gesungen wird. Im Mittelalter gingen die dramatischen Mysterien daraus hervor, die in allen Ländern der Christenheit von Geistlichen und Laien, in lateinischer und in der Volkssprache, in Klöstern und auf Märkten, gemischt mit musikalischen Elementen aufgeführt wurden. Sie waren eben, zur Zeit der Reformation, im Absterben begriffen, als man (Mitte des 16. Jahrh.) ganz vereinzelt in Deutschland auf ihren Ursprung, auf jene in Rom gebräuchliche liturgische Passion zurückfiel, um sie in eine kunsthafte musikalische Pflege zu nehmen. Was dort, bis auf die wenigen Stellen wo das Evangelium die Ausrufe des jüdischen Volkes angibt, monodisch gesungen war, das wurde nun hier gewöhnlich in Chören und Doppelchören, auch die Erzählung, auch die Worte der redend eingeführten einzelnen Personen vielstimmig, wie in jenen scenischen Madrigalen ausgeführt; in einigen kommt es auch vor, daß die evangelische Erzählung monodisch, die Reden Christi vierstimmig, die der übrigen Personen dreistimmig gesetzt sind. Weiterhin trat man in dem Satze der biblischen Erzählung auf das einfache Recitativ zurück, durchschoß aber diesen Text mit poetischen Einlagen, wo dann diese kunstlose Gattung zu einem rohen Conglomerate ward von gegebenen Bibelworten eines zum Theil höchst musikwidrigen Charakters, von Kirchenliedern, und von Chören und Arien aus den Federn der plattesten und barbarischsten Poetaster. In dieser so umgestalteten Passion römisch-liturgischer Herkunft, wie in der oratorisch behandelten Messe culminirte seltsamer Weise in Deutschland, bei dem Protestanten Bach, der kunstmäßige geistliche Gesang in einem nicht glücklichen Bestreben, den gottesdienstlichen und künstlerischen Anforderungen zugleich

in einer Mittelhaltung zu genügen. Um dieselbe Zeit, da in Deutschland diese Pflege der Passionsmusik begann, wurden in Rom selbst, in dem von dem h. Philipp Neri errichteten Betsaal (oratorio) die ersten augenfälligen Schritte zu privater Übung eines geistlichen Gesanges neben dem Gottesdienste gemacht. Bei den geistlichen Übungen der von ihm geleiteten Congregation ertönten Canzonetten, die anfangs mehrstimmig, zum Theil über lateinische Texte, von einem geübten Sängerchor ausgeführt, von den berühmtesten Meistern Animuccia, Palestrina, Anerio u. A. componirt waren. Dann aber griff eben in dieser Congregation Caccini mit der neuen Florentiner Monodie in die geistliche Sphäre ein und entzückte den Verfasser seiner Texte mit diesem „ungemeinen, Kraft und Geist verdoppelnden Gesange". Neben ihm trat Viadana (1602) mit geistlichen Concerten hervor, die für Eine oder mehrere Solostimmen geschrieben und von einem Orgelbasse begleitet waren, ganz in dem Geiste der Florentiner. Unter den dortigen Reformatoren nahm gleichzeitig Cavalieri von dem Umstande, daß Neri zuweilen als Ersatz für die in den Fasten verbotenen Volksspiele dramatische Aufführungen gestattet hatte, den Anlaß, eine geistliche Handlung (l'anima ed il corpo, 1600) bühnenmäßig in dem Betsaale von S. Maria in Vallicella darstellen zu lassen, der bis heute der Sitz der oratorischen Aufführungen in Rom geblieben ist, und seinen Namen auf die für Kammer, Concertsaal oder Bühne berechneten geistlichen Musikstücke übertragen hat. Mit Cavalieri's dramatischer Moralität schien zu rechter Stunde ein kräftiger Anstoß zur Weiterbildung der azione sacra, der geistlichen Schwester der Oper, gegeben. Aber es dauerte eine gute Weile, bis Giac. Carissimi (seit 1628 an der Apollinariskirche in Rom) mit einer Reihe oratorischer Schauspiele nachfolgte, die nach den Andeutungen derer, die sie kennen, in lebenvoll dramatischem Ausdruck gehalten, namentlich auch schon reich an großen wirkungsvollen Chören sind und auf Händel's erste oratorische Dramen gewirkt haben wie Scarlatti auf dessen Opern. Neben und nach ihm aber fiel die geistliche Kunstmusik in Italien in

die Kammerformen aus der Bühnenform zurück, die durch ein Jahrhundert nicht weiter cultivirt ward, und als sie dann, verspätet in der Zeit, wieder aufgenommen wurde, von dem Geiste und Stile der Oper völlig verweltlicht war. Man schien das Zeug für die Darstellung ganzer heiliger Handlungen, äußerlich den Stoff und innerlich die Fähigkeit, nicht zu finden, und blieb in die Rudimente dramatischer Scenen verfangen. Die Cantate ward die cyclische Gattung, welche die Kammer, die Kapellen durch $1^1/_2$ Jahrhunderte am meisten beschäftigte. Sie war anfangs weltlichen Inhalts, von dem neuen Geiste der ausdrucksvollen, nachahmenden dramatischen Musik erfaßt, nur künstlicher als die Oper in ihren reinlich ausgearbeiteten, auf einem gewählten Grundbaß geführten Monodien. Chöre und Fugen, die ihr anfangs fremd waren, nahm sie (zugleich mit erweiterter Instrumentalbegleitung) erst auf, als sie auch geistliche Gegenstände in ihre Behandlung zog und nun in den Händen der Carissimi, Scarlatti, Gasparini der Tummelplatz wurde, wo sich die veränderte Kunst in kühneren Wagnissen, als man in der Oper gedurft hätte, versuchte: so wie die contrapunctische Kunst zuletzt in den Gattungen der Madrigale und Motette gethan hatte, die von der Cantate nun abgedrängt wurden. Bei Monteverde und durch ihn fortwirkend bei Joh. Gabrieli und beider Schüler H. Schütz, drang der neue Kunststil selbst in eigentliche kirchliche Formen ein, die dann aus der Kirche in die Kammer verpflanzt wurden. Monteverde's sechsstimmige Madonnenmesse (1620) ist in einer von dem Herkömmlichen völlig abweichenden Behandlung, in wechselvoller Verbindung von Spiel und Sang durchgeführt; es sind kurze zum Theil monodische Motette von ganz neuem Baue eingeschoben, die als die ersten Anfänge jener weltlichen, tändelnden, abgeglätteten, frömmelnden Manier gelten, die gegen Ende des 17. Jahrh., der großen Zeit der ungesunden Mischung des Heiligen und Profanen in Literatur, Politik und Sitte, die geistliche Musik der Italiener, unter sehr ehrenhaften Ausnahmen, doch allgemein überherrscht; wo man dann hier die starken Texte der altehrwürdigen Hymnen durch

einen seichten Stil verflachte, in welchem man Ton und Weise der Oper, oft selbst der komischen Oper heraushörte, während man dort Paraphrasen der erhabensten Stellen der Propheten und Psalmen in kurzen, spielenden, schlüpfenden Versmaßen zu setzen unternahm, die schon im Worte eine Zerstörung ihres Geistes waren. Das war anders bei den Protestanten in Deutschland und England, den Schütz und Purcell, bei denen das „Wort“ der Bibel eine ganz besonders emphatische Bedeutung hatte und einen musikalischen Ausdruck erhielt, der nur bei Männern möglich war, die, im Geiste eines Palestrina, eine eben so große Ehrfurcht vor der religiösen Erhebung wie Einsicht in den musikalischen Werth der Texte hatten, der kostbarsten Perlen die je der Musik zur Fassung geboten wurden. Wenn die Werke von H. Schütz († 1672), seine geistlichen Gesänge, Concerte und Symphonien, einmal wieder bekannt sein werden, so wird es von einem höchsten Interesse sein zu übersehen, wie der naive Meister, der von den Wirkungen und dem Ruhme der neuen, von den contrapunctischen, diatonischen, rituellen Fesseln emancipirten italienischen Kunst ganz übernommen war, im Herzen doch dem Alten anhing und sich immer wieder sträubte wider das Weltliche in den einschmeichelnden und ohrkitzelnden Eigenschaften des neueren, durch alle verbundenen Mittel, durch Vereinigung von Spiel und Sang, durch reinere Harmonie, durch empfindungstreuere Declamation zusammenwirkenden Musikwesens, das er zwar jetzt bei seiner endlichen Vollkommenheit angelangt glaubte. Nur Eines suchte er sich immer gleich gern und willig daraus anzueignen, die sinngemäße Erfassung und Betonung der Texte, die Zusammenschleifung von Wort und Ton, die dann über den Bibelworten, seinen liebsten Aufgaben, unter der Einfalt des Verständnisses und der Tiefe der deutschen Accommodation zu einer ganz anderen Schriftauslegung ward als bei den Italienern dieser Zeiten. Auf Schütz und Purcell bauen sich dann die größeren Nachfolger, Bach und Händel, auf. Bei dem Namen des Letztern halten wir auch hier ein, um ausführlicher, wie auf seine Opern, so auf seine Oratorien

zurückzukommen. Nur unter seiner Hand findet man das Oratorium zu einer gesonderten Kunstgattung geworden, obwohl es auch bei ihm nichts als ein erhöhtes, geläutertes Drama ist: der Name ist da, die Sache aber paßt nicht im entferntesten zu dem Namen. Der Name, nach seinem eigentlichen Sinne, gebührt nur Einem Werke von Händel, dem Messias, der in einer merkwürdigen Gruppe von wenigen anderen undramatischen Werken der Zeit nach nahe zusammen steht, die Oratorien heißen und meist nichts als größere Hymnen oder Oden sind. Was er selbst oder Andere vor und nach diesen undramatischen Werken Oratorien nannten, sind nichts als Musikdramen, die meist auf jüdischer, einmal auf christlicher Bühne spielen, keines von geistlichem Inhalte, unterschieden aber, geweiht und geheiligt vor allen anderen, auch Händels eigenen Opern äußerlich durch die förmliche Ablösung von der Bühne, innerlich durch einen höheren und würdigeren Inhalt; unter einigen, welche griechische Stoffe behandeln, benannte er selbst den Herakles mit dem allein richtigen Namen: Musikalisches Drama. Auf den ersten Blick scheint der Unterschied nur in Einer, nur formalen Beziehung zu liegen. War die Oper eine cyclische Form, in der jene einzelnen Musikgebilde, Recitativ, Arie, mehrstimmiger Einzelgesang und Chor am Faden einer Handlung aufgereiht erscheinen konnten, so schien der polyphone Gesang, der vorhin alle Bedeutung allein gehabt hatte, in der Oper aber so selten und in einer so dürftigen Gestalt auftrat, eine andere Vertretung zu erheischen. So geschah es in den Oratorien, den vom Blatt gesungenen Musikdramen Händels, die nur die Ausdehnung und kunstreichere Ausführung der Chöre von den aufgeführten Opern zu trennen scheint, in welchen das Gedächtniß der Sänger dem Chor seine engere Grenze zog. Man weiß, wie groß in Händels Oratorien die Fülle der Chöre ist und wie großartig ihre dramatische Gewalt wirkt durch die wunderbare Verbindung von unerschöpflicher Kunst und einfacher volksmäßiger Verständlichkeit, von strengster gesetzmäßiger Form und genialster schöpferischer Freiheit, von Idealität und reiner natürlicher Wahrheit. Durch seine vorwiegende Bedeutung

ward so der Chor in dem oratorischen Drama zu einem wesentlichen Gliede und Träger der Handlung; damit war aber nicht allein äußerlich ein Boden für die größere Ausbreitung dieser dankbarsten, dem Bedürfniß und Kunstdrange der Meister so werthvollen Form gewonnen, sondern zugleich ein ganz geistiger Grund für eine ganz neue Vertiefung nicht allein dieser, sondern auch der sie umgebenden monodischen Formen. Die antike Tragödie ist trotz ihrer großen Einfachheit ethisch so ungemein vertieft durch die bloße Theilnahme des Chors an der Handlung, die den platten und flachen Charakter des Intriguenstückes, in dem die Personen rein in ganz eigener, isolirter Angelegenheit handeln, sogleich ausschließt, den Charakter, den die spätere Komödie der Alten und alles neuere Lustspiel, den auch durchweg die italienische Oper an sich trug. So erhält auch das oratorische Drama Händels die Vertiefung der ethischen Tragödie der Alten dadurch, daß Schicksale und Thaten der handelnden Personen auf dem Untergrunde des großen Volkslebens aufgezogen sind. Die durchaus geistige Wirkung dieser Folie auf Natur und Art der von ihr abgehobenen Gesänge ist handgreiflich. Aller mehrstimmige Gesang einfacher Lieder von meist erotischem, oder ähnlichem, ganz persönlichen, individuellen Inhalte hat, in den Männerquartetten des heutigen Tages nicht anders, als in jenen 4—8 stimmigen Monologen der italienischen Madrigale und deutschen Passionen, etwas in sich Unnatürliches und oft ganz Lächerliches. Der polyphone Kirchengesang, auf der andern Seite, hatte seine eigene Örtlichkeit, seine besonderen Gegenstände, seine begrenzte Bestimmung, die alle belebteren Tongemälde bewegter, scharf umrissener Gefühlstände ausschloß: dieß war die Ausstellung der kunstsinnigen Italiener an der kirchlichen Polyphonie gewesen, daß sie nach ihren Zwecken und nach den Formen die sie sich angebildet eine Welt von Aufgaben der Tonkunst in ihrem Bereiche nicht zulassen durfte und konnte. In der kühnen Fiction des Drama's aber, die im Chore ganze Völker personificirte, ward Stoff und Form und Gehalt des vielstimmigen Gesanges von Grund aus umgewandelt, der hier der bestimmter

charakterisirten Weise der Monodie dadurch angenähert ist, daß der Chor selbst durch seine Beziehung zu einer deutlichen Handlung in einer gegebenen Lage durchaus individualisirt wird und nicht mehr auf Stimmungsgefühle sich zu beschränken genöthigt, sondern die besondersten und eigenthümlichsten Gefühlstände in den mannichfaltigst entsprechenden Weisen auszudrücken befähigt ist. Es konnte in der Kirche nicht vorkommen, daß eine Gemeinde bei bestimmten Anlässen der Noth oder der Freude zu flehendem Hülferufe niedersänke oder zu Dankpreis und Verherrlichung emporschnelle; in dem Drama aber konnte man in solchen Lagen einen Naturgottesdienst einführen, der dem Chor die Bewegung wie persönlicher Affecte verlieh: die kühnsten harmonischen Künste konnten sich hier in den Chorstimmen entfalten, und waren doch durch die Klarheit des Allen verständlichen Gegenstandes gezwungen, auch in den musikalischen Formen verständlich klar zu bleiben. So weit trägt der dramatische Einzelgesang, in dem die Handlung der Personen niedergelegt ist, seinen Einfluß auf den Chor über; der Chor wirft durch das allgemeinere, weit und tief greifende Stimmungswesen, das immerhin allem, auch dem dramatischen Vielgesang innewohnt, seinen Einfluß auf den Einzelgesang zurück. Jede bedeutende Arie in den oratorischen Dramen erhält durch die Beziehung der dargestellten Person auf die Allgemeinheit, die in die groß angelegte Handlung verwickelt ist, ganz unwillkürlich einen inneren Aufschwung, und wird einer geistigen Vertiefung theilhaftig, die das geheimnißvollste und feinste ihres Werthes ausmacht: dem mit technischen Bezeichnungen und Erklärungen beizukommen wir die schärfsten Denker unter allen Kennern und Künstlern zuversichtlich herausfordern! Die oratorischen Musikdramen Händels lassen sich in einer gegliederten Reihe von einander unterscheiden, wesentlich nur durch diese ganz innerliche Verschiedenheit, je nach der Weise, wie mehr die Action der Individuen dem mitwirkenden Volke (wie im Herakles, wo der Chor wie in der alten Tragödie nur betrachtend zur Seite steht,) oder mehr das Volk dem Individuum (wie im Judas Maccabäus) die Im-

pulse gibt; die größten sind die, wo sich beide Impulse in gleicher Stärke begegnen.

Die Instrumentalbegleitung.

Bindung und Mischung der musikalischen Elemente.

Die Tonkunst gelangte in der Oper und dem oratorischen Drama zu größeren Kunstgebilden, in welchen sich an dem Verlaufe einer dargestellten Handlung alle musikalischen Formen und Gattungen, nicht allein die mit der Oper neu entstandenen, sondern auch, wenn es sich so fügte, das Lied, der Choral, der geistliche Gesang im alten Stile, die instrumentale Symphonie u. s. zusammengruppiren ließen: für die geistigen Entwürfe der Tondichtung war darin das Höchste gelegen was zu erreichen stand. Aber auch in Bezug auf die technischen Aufgaben vollzog sich in eben diesen Kunstgebilden, schritthaltend mit ihren poetischen Fortschritten, der vollendete Ausbau des Pallastes der Musik, in und an welchem dann nur noch neue Einrichtungen und Umbauten, nicht neue architektonische Ideen und Schöpfungen von eigenständigem Werthe ausführbar waren. Wir wollen nur von dem Gesichtspunct aus, der uns durch unsere geschichtlichen Betrachtungen gegeben ist, auf Einen feinsten Punct hindeuten, in den uns die Gipfelspitze dessen, was in dieser Beziehung erreichbar war und erreicht worden ist, auszulaufen scheint.

Wir haben in den Gruppen geschichtlicher Evolutionen, die wir verfolgten, gefunden, daß die drei Grundelemente der Musik in jeweilig vereinzelter und getrennter Pflege ausgebildet wurden, das Rhythmische im Alterthum, das Harmonische im mittelalterlichen Kirchengesange, das Melodische im Volkslied. Die Alten, sahen wir, waren theoretisch auf dem Wege, diese Grundstoffe in genauerer Analyse als einen einzigen darzustellen; in der praktischen Kunst würde dieser wissenschaftlichen Einsicht die innerste Durchbringung und Verschmelzung der drei Bestandtheile entsprochen haben, von welchen doch der har-

monistische den Griechen so gut wie unbekannt war. Bei der Erneuerung der alten Kunst in Italien schwebte den Florentinern ein Gedanke dieser Art offenbar vor; in den Anfängen der Oper aber war jedes einzelne jener Elemente auf ein allzugroßes Übermaas der Einfachheit zurückgeführt; und sobald die Arie das Hauptziel der Operncomponisten ward, erhielt wieder Ein einzelnes, das melodische Prinzip, ein unbilliges Vorzugsrecht. Bei den Discantisten und Mensuralisten hatten wir verschiedene Melodien in gegensätzlichen Rhythmen zu harmonischen Zwecken in den misglücktesten Wirrungen unversöhnlich neben einander gelegt gefunden; die contrapunctische Kunst war in steigenden Erfolgen bemüht gewesen, diese Abstoßungen in Anziehungen zu verwandeln; besonders aber schien zuletzt in dem Madrigal und anderen kleineren Gattungen, die vor und bei und nach der Erfindung der Oper versucht wurden, der unbewußte Drang gewaltet zu haben, eine Ausgleichung, eine Fusion jener Grundstoffe zu bewirken, die noch oft genug zu einer Confusion geworden war. Wo Melodie und Harmonie zuerst am flüssigsten zusammenschmolzen, im mehrstimmigen Choral, trat wieder das rhythmische Element vollständig in den Hintergrund. Auf dem sichreren Wege zu dem (immerhin mehr geahnten als gesuchten) Ziele schien man langsam in Cantate und Oper von dem monodischen Prinzip aus zu gehen; doch wäre das Ziel auf allen den bisherigen Wegen des blinden Suchens und Versuchens in Kunstformen und Mitteln wer weiß wie spät erst gefunden worden, wenn nicht der physikalischen Wissenschaft gelungen wäre, die unfehlbaren Scheide- und Bindemittel zu entdecken, die in dem schwierigsten und letztgefundenen der musikalischen Elemente die Sprödigkeit und Härte überwanden und eine wahrhafte Verschmelzung aller drei erst möglich machten. Es war ein glücklichstes Zusammentreffen, daß dieß eben in der Zeit der jugendlichsten Frische der neuen Kunstbestrebungen geschah.

Schon im Alterthume hatte man bei dem Anschlagen einer Saite das Miterzittern einer andern gleichgestimmten Saite beobachtet. Auch daß ein jeder Ton zugleich seine Octave in sich enthalte, war zu Aristo-

teles' Zeiten schon bekannt. Im Anfang des 17. Jahrhs. bemerkte nun der Pater Mersenne († 1648), daß auch andere Saiten als die gleichgestimmten, nur minder stark, mitklangen und daß der angeschlagene tönende Körper, Saite oder Glocke oder Trompete, in sich selbst dem schärferen Ohre mindestens fünf Töne zugleich angebe. Sobald nur diese Wahrnehmung gesichert war, daß man in keinem musikalischen Tone einen einfachen Ton, sondern einen Verein von Tönen, ein Mitklingen von begleitenden Obertönen höre, die mit dem Grundtone in harmonischen Verhältnissen stehen, so gab dieß gleich bei dem Entdecker dem Glauben an die Unfehlbarkeit der griechischen Harmonielehre den letzten Stoß. Und nachdem Jos. Saumur († 1716) die Entdeckungen Mersenne's weiter verfolgt hatte, begann man auf diese neuen Erfahrungen, durch welche der Grund aller Harmonie in den Naturgesetzen der Schwingungen elastischer Körper nachgewiesen wurde, die von dem gleichgearteten Apparate des menschlichen Gehörorgans empfangen und gleich empfunden werden, ein neues System aufzubauen, in welchem die früheren harmonistischen Regeln durch festere und bestimmte Prinzipien ersetzt wurden: eine ganz neue musikalische Technik war damit begründet, die auf der unerschütterlichen Basis eines ganz neuen Zweiges exacter physikalischer Wissenschaft ruhte. Noch waren langehin die Ermittelungen dieser Untersuchung: welche Töne man eigentlich mit dem Grundklange zugleich vernehme, nicht genau; die Zeiten summiren sich auch da zu zwei Jahrhunderten, bis man in ganzer Sicherheit feststellte, welches eigentlich die genauen Ursachen der Consonanzen und Dissonanzen seien, der ältesten Objecte der musikwissenschaftlichen Forschung, und was die Gradunterschiede der einen und der andern eigentlich bestimme. In Einem für die Praxis entscheidenden Puncte aber hatten die Zwistigen selbst sich doch bald zusammengefunden: daß sich ihnen der Dreiklang als die im Tone selbst gegebene Grundlage aller Harmonie, die Terz als das Verhältniß ergab, welches das harmonische System determinire. Mit dieser Erkenntniß hatte man ein streng einheitliches Prinzip für die

Theorie der harmonischen Wissenschaft und die Praxis der harmonischen Kunst zugleich gewonnen. Die contrapunctische Weise, die Harmonie in dem Zusammenklang mannichfach verwobener Melodien zu suchen, wich der neuen Kunst, welche die älteren Meister höchstens unbewußt geübt hatten, den harmonischen Gang eines Tonstücks über dessen tiefste Stimme zu ziehen; die Praxis dieser neuen Setzart überwand die Hartnäckigkeit der Anhänger am Alten, die den wahren Meister fortwährend nur in dem sehen wollten, der auch ohne dieß neue Hülfsmittel einen tüchtigen Tonsatz zu liefern verstand. Mit den naturwüchsigen Harmonien der neuen freieren Schreibweise ergab sich von selbst der Fortschritt aus jener einseitigen Chromatik der letzten Contrapunctisten zu einer natürlicheren, durch die Verwandtschaft der Tonarten bestimmten Modulation, in der man stufenweise in steigender Leichtigkeit lernte, die Hörer durch geschickte Vorbereitung bald in den zärtesten Übergängen durch die verwickeltsten Schlingwege der abgelegensten Tonarten hindurchzuschmeicheln, bald in den jähesten Uebersprüngen über die schroffsten Klippen hinüberzuschrecken. Bald gelangte man in der flüssiger gewordenen Kunst auch in vielstimmigen Sätzen zu einer höheren Redekunst, als sie den Contrapunctisten eigen war; man lernte sich größeren periodischen Gliedern in dem Gefühl- und Gedankengange der Textstücke in freierer Biegsamkeit und Ebenmäßigkeit anzufügen. Und so vollzog sich denn auch jetzt bei den größeren Meistern wie von selbst jene Bindung der musikalischen Elemente, in der uns der stillste und feinste Triumph der neuen Technik gelegen schien. Über das Verhältniß zwar von Melodie und Harmonie blieb Kritik und Theorie durch fast drei Jahrhunderte in einen unversöhnlich scheinenden Hader verwickelt. In der Blütezeit der Contrapunctik waren Melodie Harmonie und Rhythmus so ganz getrennte Dinge, daß man die Kunst der Rhythmik den Poeten zuschob und daß die Kunst des „Phonascus und des Symphonetes“ selten in Einer Person vereinigt war. Man stritt damals wer den Vorrang hätte, und die Meinung ging gegen den Phonascus, da man auf die Melodie-

erfindung, die Kunst der Volksmusik, als auf etwas Naturalistisches herabsah. Die Florentiner Philhellenen dagegen verachteten die Werke der Symphoneten, die all ihre Lust an die Ausfüllung statt an die Erschaffung von Melodien setzten; sie argwöhnten wohl gar die ganze Polyphonie nur erfunden, um die Unfähigkeit zu verdecken eine Melopöie zu machen. Im 17. Jahrh. zur Zeit Mersenne's und Doni's, nicht anders als im achtzehnten zur Zeit Rousseau's und Diderot's, dauerte diese große Spaltung der Polyodisten und Monodisten, der Harmonisten und Melodisten, der Anhänger der gelehrten und der „galanten" Musik fort und fort. Die Einen, welche den Ton ohne innere Bedeutung für sich, nur für das Ohr existirend ansahen und alle Fortschritte der Tonkunst nur in der Erweiterung ihrer technischen Mittel und Formen erkannten, nannten die Harmonie den Grund aller Musik und erklärten die Melodie für um so verdienstvoller, je mehr sie von der Harmonie abhängig sei: weil die Natur die Folge der einzelnen Töne (d. h. die Melodie, die ihnen die einfache Harmonie hieß), aus der zusammengesetzten Harmonie, nicht aber diese aus jener hervorbringe. Die Gegner, die in dem Tone schon vor aller Musik eine seelische Bedeutung gelegen wußten, ereiferten sich über diese blinde Freude an den Vollklängen der Accorde, die ganz auf dem Grunde der sinnlichen nicht der ästhetischen Schönheit ruhend rein physische Ursachen rein sinnlicher Wirkungen seien; sie blickten geringschätzig auf die vielstimmigen Meisterstücke der Schüler herab, die das Ohr bewegen mußten weil sie das Herz bewegen nicht könnten; sie fürchteten, daß die Feinbildung des Gehörs für eine verwickelte Technik, die durch die harmonische Kunst allerdings bewirkt wird, erkauft sei durch den Verlust des Sinnes und Urtheils für die psychische Kraft der Musik, weil sie das Gemüth der Laien ablenke von den natürlichen Antrieben, welchen es in den Anfängen der Tonkunst unwillkürlich gefolgt war. Es war in vielen Beziehungen ein eitler Wortstreit. Die ihn nicht grade auf die Spitze trieben, mußten doch auf der Seite der Harmonisten zugeben, „daß die Fugen Canonen und Contrapuncte nicht das

letzte Ziel der Musik sondern nur die Mechanik der Setzkunst betreffen", daß die Accorde nur das Material der Musik seien, ihr geistiges Prinzip aber die Melodie; so wie wieder auf der Seite der Melodisten selbst Rousseau einräumte, daß die Harmonie zu dem Ausdruck des melodischen Gesanges ein wesentliches beitrage, indem sie dem Ohr die sichere Bürgschaft der Richtigkeit und Genauigkeit der Intonationen, und dadurch eine Verstärkung des Ausdrucks gewähre. Unter den Streitern, die sich am stärksten auf einen der Gegensätze erpichten, findet sich gelegentlich Einer (Nichelmann), der sie unwillkürlich gradezu ausgleicht, indem er die Melodie in der Harmonie und diese in jener implicite enthalten, die Melodie gleichwohl den wirksamsten Agenten in der Tonkunst nannte. Diese Auffassung wird heute von jedem Einsichtigen getheilt, wo man gewohnt ward, die Harmonie als das in der Natur gegebene Körperliche, die Melodie aber als das Freie, als die gestaltende Seele in der Musik, beide in den steten Wechselwirkungen von Natur und Geist zu denken; ja wo die gewiegtesten Denker sogar zu jener Ansicht der Alten zurückkehren, nach der selbst das rhythmische Prinzip einheitlich in den beiden anderen aufgehen soll: das Krüger schon in der Hebung und Senkung gelegen sieht, die in dem Grunde des harmonischen Princips, in dem Nachklange der Obertöne, mit zu Tage kommt. Die Trennung des Melodisten und Harmonisten wäre heute eine undenkbare Sache, wo man ja selbst, nach Weise der Alten, Poeten und Melopoeten wieder zu verschmelzen versuchte; dieß hieße in Caccini's ganz antikem Sinne die Sprache selbst als ein inhärentes Element der Musik ansehen und in dem vollendeten Tonkünstler auch dieses mit allen anderen nothwendig verbunden erachten.

Zu den angeführten Anschauungen von der Fusion der musikalischen Elemente hätte die Theorie nicht vor der Ausbildung der neuen Musikweise in den letzten und ersten Hälften des 17. und 18. Jahrhunderts gelangen können; sie konnte nicht auf besserem und kürzerem Wege dazu gelangen, als über dem Studium der Werke der deutschen Meister jener Zeiten, die in ihrer Praxis den noch lange fortdauernden

Streit der Theoristen überholt und die innigste Verschmelzung jener Grundelemente, den einträchtigen Gang von Harmonie und Melodie, den harmonischen Fortschritt in melodischer Weise, die melodische Entfaltung in harmonischer Gesetzlichkeit, die organische Verwachsung des Rhythmischen mit den beiden anderen Bestandtheilen thatsächlich vollzogen hatten. Bei Händel war diese Vermählung der getrennten Kunstelemente ein völlig bewußtes Prinzip seines steten Strebens und Ehrgeizes, der den Italienern durch seine Verbindung von harmonischer Fülle mit melodischem Reiz, von Schönheit und Tiefe, von Gesetzlichem und Freiem, von Geistigem und Technischem schon in seiner frühesten Jugend imponirt hatte. Wenn die zierlichen italienischen Arien jener Zeit von bezaubernder Formglätte den Statuen der späteren griechischen Epoche zu vergleichen sind, die von der Kunstgewandtheit der älteren Schulen Vortheil zog, um mit liebenswürdiger Oberflächlichkeit zu wirken, so sucht man unwillkürlich nach einem Vollendeteren in beiden Künsten der Musik wie der Sculptur. Wie man hier als das Höchste achten würde eine ideal entworfene Gestalt wie den Apoll von Belvedere, die aber in der exactesten Musculatur nach der Weise der Phidiasschule ausgeführt wäre, so ähnlich in der Musik. Die Musculatur ist wie die Harmonie der Töne eine halb offen, halb verborgen liegende Wesenheit der Natur: man kann ihre offene Seite, die Form des Lebens, vernachlässigen, und man wird in der Sculptur Skelettwerke haben, die den todten melodielosen Kunststücken der Contrapunctik völlig entsprechen; man kann die verborgene Seite vernachlässigen, und man wird flache Formen haben, die den italienischen Melodiebildungen analog ohne ein festes Gerüste sind, das ihnen Halt und Widerlage gibt. Die vereinte Trefflichkeit, die wir suchen, liegt in wenigen antiken Sculpturresten in der Weise gebunden vor, wie in den Händel'schen Tonwerken; deren technischer Bau nach diesen höchsten Forderungen, ohne irgend ein vorschlagendes Übergewicht irgend eines der verschmolzenen Elemente, vollendet ist, während zugleich die bestimmende Kraft des geistigen Entwurfs in ihrer ganzen Anlage so

kenntlich in die Augen fällt, wie nur in den edelsten Bildwerken der Alten.

Technische Wichtigkeit der Instrumentalbegleitung.

Die Verschmelzung der musikalischen Elemente war von nichts mehr gefördert und stellt sich in nichts so voll und durchgeführt dar, wie in der Verbindung von Spiel und Sang, die nun als ein neuer und als ein mächtigster Factor zur Vollendung der Tonkunst eintrat: die Instrumentalbegleitung, die zuerst in den neuen dramatischen Gattungen zu einer erweiterten Anwendung gelangte, zu größerer Vollkommenheit vor Allem im Oratorium ausgebildet ward. Diese freiere Übung und feinere Gestaltung der Spielmusik hätte vor der Entdeckung der genaueren harmonischen Grundgesetze nicht füglich eintreten können: ohne sie würden alle Versuche zu irgend weit greifenden Wagnissen mit den Instrumenten nur zu einer Vermehrung jener Verwirrung geführt haben, mit der die contrapunctische Polyphonie schon allzu überfüllt war. Bis zu dem Momente der Auffindung der Obertöne war daher von Urzeiten her die Sangbegleitung durch mechanische Tonwerkzeuge im äußersten einfach gewesen. Bei den Alten war diese Einfachheit, wie die des Gesanges selbst, eine grundsätzliche: es galt für angenehmer, einen Gesang zu Einer Flöte oder Kithara als zu mehreren singen zu hören, damit er nicht verdunkelt oder gar erstickt werde; denn lieber noch als wortlosen, oder auch nur ausdruckslosen Gesang zu vernehmen, wollte man reines Instrumentenspiel hören, da man es des menschlichen Wesens nicht würdig fand, bloße nichtsbedeutende Töne zu singen, bloßes Instrument zu sein. Die hieratische Lyrik ward anfangs nur von der maasvollen, ruhig ernsten, mit dem Plektron gespielten Kithara, die den Griechen wie uns die Orgel einen heilig feierlichen Klang hatte, antiphonisch begleitet; so blieb auch der begleitete Gesang der Jamben und Satiren stets Kitharodie, und lange behielt bei den Hellenen des guten alten Schlags die Kithara den Vorzug vor der unruhig bewegten Flöte, die von der Pallas verworfen ward, weil sie das gleichzeitige Spielen und Singen Eines und desselben Musicirenden ausschloß: man rieth sie den Böotern zu überlassen

(den Landsleuten des Kleonas der sie zuerst eingeführt), als die zum Sprechen und Singen zu einfältig seien. Schon die Elegien aber wurden aulodisch vorgetragen; so auch alle Trauergesänge, denen die Phorminx nicht hold war; die ausgebildete Kunst der Dithyrambiker seit Lasos wandte die Flöten schon in reichem Maaße an; und später zog man sie immer mehr vor, weil sie der menschlichen Stimme näher waren und sie leichter ersetzten. Wie in diesen alten Zeiten, so lag auch im Mittelalter das Gesangspiel außer allem Vergleiche von dem was Wir instrumentale Begleitung nennen. Selbst die Orgel, als sie in die Kirche drang, diente anfangs, plump und unbehülflich wie sie war, nur die Sangtöne anzugeben, zu halten und zu kräftigen, wie bei weltlichen Gelegenheiten die Chöre durch Zinken Posaunen und Trompeten antiphonisch verstärkt wurden. In der kirchlichen Polyphonie war alle Instrumentalbegleitung ausgeschlossen; innerhalb der contrapunctischen Kunst kam sie nur in den Madrigalen als Stimmenersatz auf, in der Weise, daß die Stimmen mit Ausnahme von Einer oder zwei gesungenen von Instrumenten gespielt oder Ein ganz gesungener Chor von einem oder zwei gespielten Chören begleitet wurde. Bei dem Volksgesange der Nordländer war die Begleitung der Harfen und anderer Instrumente altüblich gewesen; in den Schweizerklöstern Reichenau und St. Gallen hatte das Spiel schon im 9. und 10. Jahrh. schulmäßige Pflege gefunden; seit der ritterlichen Lyrik war in höheren und niederen Kreisen vielerlei Instrumentenwesen in Brauch gekommen, das Lautenspiel besonders war in einem stetigen Fortschritt begriffen; aber das Alles blieb in den Händen verachteter Straßenmusikanten oder war auf sehr vereinzelte Kreise beschränkt: unter jenen Florentiner Akademikern mußte die Kunst des Einzelgesangs mit Begleitung eines einzelnen Spielzeugs von Galilei neu erfunden werden. Erst von da an warf man sich kunstmäßig in den neuen concertirenden Stil, auf die ausgearbeitete Begleitung, die nicht mehr blos eine mechanische Unterstützung, sondern eine selbständige Förderung des Gesangs bezweckte. Noch dann mußte sich die instrumentale Kunst in der äußer-

sten Bescheidenheit erhalten, so lange nicht die Tonwerkzeuge nach Umfang und Bau, und in der Leichtigkeit ihrer Handhabung eine bedeutende Vervollkommnung erhielten. Dazu aber war unmittelbar mit der Entdeckung der harmonischen Begleittöne der Moment gekommen; die Entdeckung selbst nur machen zu können, hatte Mersenne die besten Instrumente von stärkstem Resonanzboden nöthig gehabt. Die Verbesserung der Instrumente wirkte dann wieder auf die Ausbeutung der neuen Entdeckung, auf die Ausbildung der musikalischen Technik ebenso nothwendig zurück, wie sie dafür unerläßlich war: so wie einst selbst für die allererste Begründung der musikalischen Wissenschaft der Apparat von Tonwerkzeugen, wenn auch der rohesten Art, die Vorbedingung gewesen war. Wenn die Pythagoräer die Sage von der Erfindung des Monochord's ausdachten, wenn die Alten die größten Wunder ihrer Musik nicht von dem Gesang der Menschenstimme, sondern von Orpheus' Leier erzählten, so war dieß die mythische Verherrlichung des ersten Augenblicks, wo die schwer faßbare musikalische Kunst den festen Boden eines technischen Unterbaues fand: konnte doch nicht einmal eine genaue Tonleiter ohne Instrumente gebildet werden, deren mechanische Töne allein die Hülfsmittel boten zur Ordnung und Festsetzung der Intervalle. Mit den Fortschritten der Musikwissenschaft waren daher schon bei den Alten die Fortschritte der Instrumente und ihres Spiels fortwährend Hand in Hand gegangen: die Notenbezeichnung, unentbehrlich für ein von Sang und Dichtung abgelöstes Spiel, war erst mit diesen entstanden und Tonarten und Scalen waren mit den gesteigerten Kunstmitteln der Organik erst ausgebildet worden. Von einer noch greiflicheren Wichtigkeit und Nothwendigkeit war die weitere Vervollkommnung alles Instrumentenwerks für die neuere harmonische Wissenschaft und Musiklehre. Zu Ende des 14. Jahrh. machte man den Übergang von dem 30saitigen Psalter, der die vielsaitigen Instrumente der Alten abschloß, zu den zusammengesetzteren Saiten- und Rohrinstrumenten, zur Verbesserung der Orgel, zur Erfindung des Clavichords, die zur Zerlegung und Zergliederung verwickelter harmo-

nischer Sätze eben so willkommene als unentbehrliche Hülfsmittel wurden. So arbeitete in einer steten Wechselwirkung von Empfangen und Zurückgeben die Reifung der technischen Wissenschaft auf die Verfeinerung der Instrumente, und diese auf jene hinüber und herüber, und beide zusammen wieder auf die kunstmäßigere Verwendung des in gleichem Fortgang veredelten Spiels. Die Ausbildung der Instrumentalbegleitung war die nächste große Frucht dieser Fortschritte. In dem Zusammenwirken von Spiel und Gesang, in dem sich der natürliche, der von Shakespeare nothwendig genannte Bund zwischen Poesie und Musik in noch freierer Selbständigkeit beider Theile als in der Übereinstimmung von Gesang und Wort vollzog, entfaltete sich die Tonkunst zu ihrer reichsten Blüte und reinsten Gestalt.

Geistiger Werth der Instrumentalbegleitung.

Rein technisch angesehen war die Ausbildung des Begleitspiels ein erstaunlich förderndes Mittel durch die bloße Unterstützung des Gesangs. Man konnte nun im Chorgesange zu weit größeren Wagnissen gesicherter vorschreiten, auch ohne sich auf gelehrte Sänger zurückzuschränken, durch die bloße Erleichterung der Intonation; es war den großen Tonsetzern jetzt um vieles bequemer gemacht, die Stimmen der verwickeltsten Polyphonie noch sangbarer zu führen, als selbst ein Palestrina gethan, durch die Rückbeziehung ihrer Sätze auf eine instrumentale Unterlage, und dadurch den Chorgesang zu seiner vollsten Entwicklung zu treiben. Der Bemängelung des Chorgesangs (da cappella), die von den antikisirenden Gegnern der Polyphonie und Harmonie ausging: daß in ihm wegen der Verbindung der contrastirenden Hoch- und Tiefstimmen der entschiedene Charakter einer hellen Freudigkeit oder ihres Gegensatzes unausdrückbar sei, konnte durch die Instrumentalbegleitung vollkommen begegnet werden, denn das Gewicht ihrer Beigabe war überausreichend, jene Gegensätze vollaus zu charakterisiren und was ihnen widerstritt zu paralysiren: daher denn jetzt auch, aber auch erst jetzt jene individualisirten Chöre des oratorischen Drama's möglich wurden, die eine thatsächliche Widerlegung jener Tartini'schen Ausstellung sind. Und wenn irgend wo, so darf sich die instrumentale

Kunst hier ihrer Stärke berühmen, wo selbst ihre noch rein sinnliche Macht die größte ästhetische Bedeutung erhält. Denn durchweg ist das Geleite des Gesangs durch ein wohl ausgestattetes Gefolge von Instrumenten schon an sich eine außerordentliche Bereicherung durch die sinnliche Steigerung der Wirkung in Folge der bloßen Überbietung der menschlichen Stimme, deren Vermögen an Dauer und Umfang, an Gewalt und Feinheit durch die mancherlei Tonwerkzeuge eines mannichfaltigsten Baues und Materiales so weit überschritten wird. Und dieser Zuwachs an wirkungsvollen Reizmitteln muß dem Gesange um so mehr zu gut kommen, je mehr das Spiel die Stimmen wirklich nur geleitet ohne sie zu verstecken, sie deckt ohne sie zu verdecken, sie ergänzt ohne sie zu übertäuben, und je richtiger die Instrumente für die Natur des jeweiligen Gesangs gewählt sind. Dafür hatten die Alten so feinen Sinn gehabt; dafür bewiesen auch die Italiener wieder ihre ähnliche Begabung mit einer ausgesuchten Sinnlichkeit, als sie zur Grundlage des Orchesters die Streichinstrumente machten, die sich durch ihre ausdrucksvolle Biegsamkeit dem menschlichen Organe am meisten annähern und zugleich zu jeder Vereinigung mit anderen Instrumenten, wie mit sich untereinander, so vortrefflich geeignet sind. Die richtige Wahl der begleitenden Instrumente ist ein Punct, der noch auf der Übergangslinie von den sinnlichen zu den geistigen Wirkungen des Begleitspieles liegt. Im Großen gesehen ist die Instrumentalbegleitung in dieser Beziehung, in erster Linie, wie ein geistvoll erfundener, mit sinnreichen Arabesken verzierter Rahmen, der sinnig bestimmt ist zu einer Bereitung auf den Inhalt des Bildes, den er einfaßt. Der Introitus eines feierlichen Orgelspiels vor dem Kirchengesange stimmt nur durch die Kraftfülle seines Tonumfangs mühlos zu einer Vertiefung oder Erhebung der Gefühle, wie sie der Ort verlangt, zu einer Verbannung der Gedankenzerstreuung, die zu der Gelegenheit nicht paßt. Eine geschickt angelegte Ouverture, die einem großen Tonganzen vorgebaut sein soll wie der Porticus einem Gebäude, wird unsere Empfindbarkeit überhaupt beleben und zugleich in einer ganz bestimmten

Richtung erregen durch Versetzung in eine besondere Stimmung, die uns auf ebenem Wege in den vor uns errichteten Bau hineingeleitet. Die Instrumentalbegleitung ist in zweiter Linie weit mehr als Rahmen: ein wesentlicher Theil des Bildes; sie ist sehr oft im fast wörtlichen Sinne die Landschaft zu einem historischen Gemälde, die sie in Kraft ihres mannichfaltigen Klanggewebes in weit saftigeren glänzenderen Farben als die Menschenstimme auszumalen, und uns dadurch in eine Scenerie zu versetzen vermag, die den inneren Vorgängen der gesungenen und dargestellten Scene zur hebenden Folie dient. Der Vater der Instrumentalbegleitung, Monteverde, hatte sie gleich im Beginne auf diese ihre Kraft angesehen und sie zuerst, zur Überraschung seiner Hörer, in solchen schildernden Zwecken verwandt. In solcher Verwendung stellt sie sich gewöhnlich neben den Sang des Sängers in einem ganz selbständigen Tonbilde, das doch der einheitlichen Wirkung keinerlei Eintrag thut, die es vielmehr in einem geistigen Sinne durch neue Mittel der Darstellung erweitert und verstärkt. Die Instrumentalbegleitung ist in dritter Linie weit mehr als Scenerie, wenn sie in duftigeren Umrissen, als der plastischere Gesang zu zeichnen vermag, den in dem Wortbilde erklärten Empfindungsgehalt noch verklärt, den geistigen Gehalt des Sangbildes noch vergeistigt. Wenn in Vorspiel Zwischensatz und Nachspiel eines Gesangs gemeinhin nur die Sangmelodie selber vorklingt, mitklingt, nach- und verklingt, so kann die Begleitung auch innerhalb der Arie um die Eine grade Linie des Gesangs ihre ganz eigenen mannichfachen Windungen weben, die ein weit bunteres Sprachbild zeichnen, als die singende Stimme. Die bloße Unbestimmtheit der Spielsprache kann vortrefflich dazu verwandt werden, in einem günstigen Momente das Wallen und Wogen einer noch nicht gefestigten Empfindung weit sprechender auszudrücken als es ein Wortgesang vermag. Bei allen großen und tiefen Gemüthserregungen ferner schwingen den Hauptaffecten andere Nebengefühle zur Seite, oder zittern im dunkleren Hintergrunde zartere Regungen in unendlich bewegender Kraft nach, wie wenn in dem Naturtone der Empfindung

selber feinere Begleittöne ebenso wie in den gesungenen und gespielten Tönen zu vernehmen seien. Es ist das Meisterstück des Tonkünstlers, wenn er dieß der Natur abzulauschen und in seiner Sangbegleitung nachzuahmen versteht: dieß heißt in dem weiteren Umfang des Spiels den Ausdruck des menschlichen Gefühles über die in dem menschlichen Organe gesteckten Grenzen hinausheben; es heißt dieß dem Einen Ausdruck im Gesange in ergänzenden Motiven neue verschönerte, vertiefte Ausdrucksweisen gesellen; es heißt dieß die Fülle von Zügen, die sich in Einer starken Empfindung vereinigen, in einer neuen Reichhaltigkeit entfalten; es heißt dieß, in die tiefsten, die gefährlichsten Tiefen der Empfindungswelt hinabsteigen, aber auch das feinste Gold herauf fördern wenn richtig gegraben wurde. Auf diesem Wege liegt die Fähigkeit der concertirenden Musik, die gemischtesten, in sich gegensätzlichsten Empfindungen deutlicher als es der bloße Gesang vermöchte zu entwickeln; auf diesem Wege liegt die einzige Weise, wie Musik im Ausdruck von Empfindungen, deren köstlichstes Vorrecht ist nicht lügen zu können, doch Täuschungen ausdrücken kann: wenn mit den Accenten der Empfindung, die in Wort und Gesang sich ausspricht, ein ganz widersprechendes Begleitspiel verbunden ist, das zum Verräther des trügenden Wortes wird. Am einfachsten und klarsten tritt das selbständig und doch engst bündnerische Verhältniß der Begleitung zu dem Gesange in dem obligaten Recitative zu Tage, wenn es jene Momente einer verwickelten, krampfig erregten oder dunkel vertieften oder von entgegengesetzten Stürmen gestoßenen Gemüthslage darzustellen hat. Dort kann eine Kette nicht von rauschenden Orchestersätzen, sondern von überraschenden und bedeutsam gewählten Accorden von der außerordentlichsten Verdeutlichung der gesungenen Worte sein, wenn sie von dem geistigen Lichte derselben ganz erhellt sind um wieder die vollen Strahlen ihrer durch alle Kräfte der Harmonie unterstützten Macht darauf zurückzuwerfen; oder es kann sich, wenn der Affect so stark ist, daß er die zitternde Stimme bricht und stocken macht und im Schweigen wie im Reden spricht, die Begleitung in diese Lücken und Pausen des Gesangs ein-

drängen mit einer erstaunenden Beredsamkeit. Der dramatische Text kann in dieser Gesanggattung unternehmen, Erwägungen des denkenden Geistes einzuführen: wenn nur die Anklänge entsprechender Gemüthsbewegungen gegeben sind, so können solche Redestücke den großartigsten musikalischen Charakter, den sie ihrem Inhalte nach in sich selbst kaum besitzen, durch die Begleitung erhalten. In allen entgegengesetzten Fällen, wo einfache, klare, harmonisch in sich verlaufende Gemüthsbewegungen zu schildern sind, denen Sang und Wort allein vollkommen gewachsen sind, da zieht sich bei den größten Meistern das Begleitspiel in die größte Bescheidenheit zurück, dessen selbständigere Bewegung wesentlich nur dort am Orte ist, wo ein Zusammenklang verschiedenartiger Gefühle zu seinem Ausdruck gleichsam mehrere Sprachen verlangt. Dort leistet die Instrumentalbegleitung in dem Einzelgesang im geringsten Falle, was in dem mehrstimmigen jene feinste Stimmen-Verschiedenheit und -Gleichheit leistet, die in anderen Tonlagen und Verbindungen mehrseitig das Gleiche ausdrückt; sie kann aber in dieser Beziehung um so größeres und mehreres leisten als die Menschenstimme, je weiter sie den Umfang derselben überragt, je mehr sie fähig ist, auch abliegendere Begleitempfindungen zur vielseitigeren Erhellung und Verfeinerung und Verherrlichung des Gesanges anzugeben. In dieser durchaus idealisirenden Thätigkeit liegt der Kern der geistigen Bedeutung der Instrumentalbegleitung; die feinsten Gründe liegen hier zugleich verborgen, warum sie zuerst in der dramatischen Musik sich die breitere Bahn grade in dieser geistigen Richtung brach. Als sich das gesungene Wort, an sich selber plastischer als der gespielte Ton, an dargestellte Handlungen geknüpft auf die Bühne begab und hier durch das Mienen- und Geberdespiel des Schauspielers, des agirenden Sängers, eine neue, eine sprechendste plastische Versinnlichung erhielt, so war dieß wesentlich eine Verstärkung von ganz realistischem Charakter. Und es war ein tiefgreifender Feinsinn der musikalischen Dramatiker, als sie sich nun auch für das rein musikalische Kunstmittel, den Ton, den unplastischen Theil in Wort und Gesang, nach einer ähnlichen

verstärkenden Rüstung, nach einem idealistischen Gegengewichte umsahen und dieß in dem Begleitspiele fanden. Aus dieser reinsten ursprünglichen Aufgabe der Instrumentalbegleitung ist es von selbst klar, warum die kostbarsten (in der allgemeinen Meinung zwar vielleicht nicht die geschätztesten) Früchte dieser neuen Kunst in den vollsten Garben von jenen Meistern geerndtet wurden, die sich der komischen Oper enthielten, in welcher das Begleitspiel jene idealistische Bestimmung aufgab gegen das platte Gegentheil, indem es in einer prosaischen Vulgarisirung zu einer plump realistischen Unterstützung grade des plump naturalistischen Geberdenspiels entartete, in welcher freilich all seine komische Kraft gelegen war. Noch war dann die Erndte um vieles edler bei jenen Tonkünstlern, die der Zeit nach vor der Herrschaft der reinen Instrumentalmusik lagen, von deren einseitiger Bevorzugung gleich anfangs die bedenklicheren Kenner den Verderb der ächten Gesangmusik prophezeihten; der auch unfehlbar eintreten mußte, als man, den Instrumentisten zu gefallen die nun eine gleiche Tyrannei wie zuvor die Sänger über die Tonsetzer auszuüben begannen, an jeder Stelle jedes Sangwerks allen und jeden Instrumenten zu thun gab und so mit der Häufung der Effecte das Ohr der Hörer betäubte und den Sinn des Gehörten zerstörte, des großen Gesetzes vergessen, das dem schönen Bunde von Spiel und Gesang zu Grunde liegen muß: daß der Gegenstand überall über die Wahl der Mittel und das Maas ihrer Anwendung zu entscheiden habe.

Die reine Instrumentalmusik.

Die Spielmusik Nachahmung des Gesangs.

Nach Ausbildung der Instrumentalbegleitung, nach dieser großen Verselbständigung des reinen Tonwesens an sich, war in dem fruchtbaren Verbande von Spiel und Gesang die Kunstehe zwischen Musik und Dichtung nach den Gesetzen vollständiger Gleichheit der Rechte und Pflichten vollzogen. Es war aber durchaus in dem Fortstreben

der menschlichen Natur begründet, daß die Tonkunst, so weit vorgerückt, sich auf ihre frühere Unterordnung unter die Dichtung besann, daß sie, von Vergeltungsgedanken ergriffen, jene Rücksetzung nun in Überordnung zu verwandeln suchte und schrittweise zu einer völligen Emancipation und Ehescheidung vorging. Es war dieß so natürlich, es war selbst viel natürlicher, als daß man in der Malerei die Landschaft von dem Geschichtbilde abtrennte und einen besonderen Kunstzweig daraus schuf, von dem die klassische Zeit der Malerei so wenig wußte, wie die klassische Zeit der Musik von der heutigen Instrumentalkunst, der reinen und absoluten, der allein unabhängigen Musik, die in ihr eigenstes Element zurückgehend ihre alleinigen Hülfsmittel, aber diese dann auch in der umfassendsten Allgemeinheit und Fülle verwendet. Diese letztgekommene musikalische Gattung ist nach dem Urtheil der verschiedensten und zahlreichsten Menschenklassen zugleich die höchstgestiegene Kunstart. Die Erfahrung ist gemein, daß grade die Künste von ihrer erstiegenen Höhe oft sehr grell abstürzen in die Tiefe, und Beifall und Geschmack der Menge dann mit sich in die Tiefe reißen; die Welt aber, die ihre Meinung von den großen äußeren Erfolgen bestimmen läßt, schätzt gemeinhin, der geschichtlichen Erkenntniß ermangelnd, das Gegenwärtige als das Höchste: in ihrer Meinung hat die neueste Spielkunst die Musik auf eine der Sangkunst unerreichbare Höhe gehoben, hat ihr einen weit großartigeren Inhalt gegeben, hat in ihrer Fähigkeit, das dem Worte Unaussprechliche auszusagen, eine „Tausendseelensprache geschaffen, die das Menschenreich des Künstlers zu einem Weltreiche erheben will“ (Marx)! Diese Gattung, den Stolz der Zeit, den eigentlichen Triumph der musikalischen Kunst, wird man uns als einen ganzen Wall von Klippen entgegenhalten, an dem das leichte Fahrzeug der Theorie, die alle Musik aus der Betonung herleitet, zerschellen und zerstäuben müsse. Wie wir diese Klippen mit der geschichtlichen Sonde erprüft haben, glauben wir über ihren Wall im Großen und Ganzen einfach hinwegsegeln zu können. Die Instrumentalmusik fällt unter das allgemeine Gesetz jener Theorie, wenn es

wahr ist, was wir früher sagten, daß sie nichts als eine Nachahmung der Sangmusik sei. Dieser Satz aber bewährt sich durch die ganze Geschichte der Spielmusik von Anfang bis zu Ende.

„Aus gemessener Recitation der Worte, sagt Jacob Grimm, entsprangen Gesang und Lied, aus dem Lied alle andere Dichtung, aus dem Gesang durch gesteigerte Abstraction alle übrige Musik, die nach aufgegebenem Wort geflügelt in solchen Höhen schwimmt, daß ihr kein Gedanke sicher folgen kann.“ Es ist ein köstlich Ding um den gesunden Menschenverstand. Das Eine Wort Abstraction sagt so gut wie Alles was über Instrumentalkunst zu sagen ist. Die „Musik der Zukunft“, die das Wort in der Tonkunst wieder zu seinen Ehren herstellen will, ging so weit, nicht nur die ganze heutige Spielmusik in den sinnlichen Momenten ihres Ausdrucks von der ursprünglichsten Tanzrhythmik und Melodie des Volksliedes herzuleiten, sondern selbst die ganze Mechanik der Instrumente und des Orchesters auf die Nachahmung der menschlichen Stimme zurückzuführen. Wir unsererseits wollen nur aufstellen, daß an jenen Tanz- und Volksliedern und allen ähnlichen ältesten Gestaltungen der Musik die einfache Ablösung der Spielkunst von der Sangkunst am greiflichsten zu erkennen ist. Es gibt nichts Ursprünglicheres von Musik als einen Schlachtgesang, einen Tanz, ein Grablied, ein Hochzeit- und Gelaglied, einen hymnischen Gesang zur Opferfeier; bei allen diesen Gelegenheiten, scenischen Schauspielen gleichsam im Naturstande, ist die Spielkunst noch heute die natürlichst angewandte, wie einst die natürlichst entstandene musikalische Weise. Den Trauerträgern, den selbst Tanzenden, den selbst Kämpfenden oder Opfernden lag es nahe, die Unbequemlichkeit des selbst Musicirens abzunehmen; dann aber war Sinn und Bedeutung dieser Verrichtungen jedem von selber klar; ihr musikalischer Ausdruck konnte daher wortlosen Werkzeugen am füglichsten überlassen werden und ist ihnen am frühesten überlassen worden: dennoch weiß man, daß ursprünglich selbst diese Gattungen alle, im Alterthume wie im Mittelalter, gesungen und nicht gespielt worden sind;

ihr erstes Spiel ist nichts als das einfache Abbild der gewohnten Sangmelodien gewesen. Bei den Griechen hatte die älteste Spielmusik, die phrygische Auletik, die Gunst des Apollo erst gefunden, als sie Sakadas im griechischen Geiste umgebildet hatte; sie mußte sich der äußersten Einfalt des nomischen Gesanges bequemen und ihr Ersatz werden, um bei den Agonen Zutritt zu erhalten. So ist auch in den neueren Zeiten das abgelöste Instrumentalspiel überall der Nachklang des Gesangs, im Anfang selbst das bloße Abbild der üblichen Vocalformen gewesen. Die ältesten Instrumentalstücke, die man veröffentlicht hat, die Orgelsätze des blinden Nürnbergers Konrad Baumann († 1453), sind, wo nicht bloße Lehranweisung, nichts als übertragene Lieder. So sind auch die ältesten gedruckten Orgelstücke (von A. Schlicke 1512) nur zugerichtete Gesänge. In Italien sind im 16. Jahrh. eine Menge Tonwerke gleichmäßig für Spiel und Gesang geschrieben worden, zu keinem anderen Zwecke, als daß man sich den Genuß der Sangmusik ohne die Mittel von Menschenstimmen verschaffen könne. Die Ricercari (kurze Orgelpräludien) der Willaert und da Rore (um 1550) können als die entferntesten Anfänge des Phantasirens gelten, als freie Griffe, Einfälle, Figuren von ungebundenerer Beweglichkeit wie sie dem geübten Spieler in die Finger kommen, waren aber gleichwohl der Art, daß man ihnen Singtexte unterlegen konnte; auch sie waren gleichmäßig zum Singen oder Spielen berechnet. Selbst in Palestrina's späteren Madrigalen glaubte Baini zu entdecken, daß sie auch zum Spielen, ja zum Tanzen bestimmt gewesen; und bei Prüfung der Messen der älteren Meister Josquin und Mouton fand derselbe Forscher selbst diese kirchlichen Werke zugleich zum bloßen Spielen eingerichtet. Als dann seit der Ausbildung des Einzelgesangs ein ungeheurer Schatz von Melopöie zum Gemeingut ward, was war es andres als eine Abstraction der Melodie, wenn die Spielmusik die Fläche der schönen Form vom Inhalt ablöste und für sich noch glätter glättete? In Italien zunächst war in der Zeit der Gesangblüte die Spielkunst ausgesprochener Maaßen nur als die Tochter der Sangkunst angesehen,

der man die jugendliche Munterkeit und die größere technische Kunstzier vor der Mutter voraus- und nachgab, nur daß sie sich überall nach den mütterlichen Vorschriften richten und alles fein singbar und fließend machen sollte, damit man höre wessen Kind sie sei. Im Spiele zu singen, war daher der ganze Ehrgeiz der ersten italienischen, ja selbst der größten deutschen Instrumentisten noch in viel späterer Zeit. Tartini's Spielmelodien wurden so völlig gesangmäßig gefunden, daß man fast alle die Gänge, welche die Kräfte der menschlichen Stimme nicht überschritten, als zum Singen erfunden ansehen konnte. Noch von Haydn, dem eigentlichen Begründer der orchestralen Kunst im heutigen Begriff, sagten seine Bewunderer ebenso, daß seine Andantes und Adagios wahre Cavatinen seien, in denen die erste Stimme als der Sänger erscheine; wie Wagner wieder an Mozart rühmte, daß er die Instrumentalmelodie gesangmäßig machte und ihr gleichsam ersatzweise die Gefühlstiefe der menschlichen Stimme gegeben. Zu Haydn's Zeit noch konnten musikalische Theoretiker die Meinung aufstellen, auf die später Niemand mehr verfallen wäre, es gebe schwerlich einen instrumentalen Satz, dem man nicht einen Sangtext unterlegen könnte. Nachdem sich im Laufe des 17. Jahrhunderts die mehrgliedrigen Formen der Motette, Cantaten, Opern in der Sangmusik ausgebildet hatten, folgten im 18. Jahrh. in ähnlicher Gruppirung die cyclischen Tanzketten der Suiten, die Concerte, Sonaten, Quartette und Symphonien in der Spielmusik dem gegebenen Beispiele nach. Bei den ersten Begründern der abgelösten Instrumentik, Merulo und Joh. Gabrieli, und lange nach ihnen hatten die Gattungen der Symphonie Sonate und Canzone diese gegliederte Form noch nicht; sie bezeichneten ganz allgemein alle blos gespielte Musik; Symphonie hieß anfangs das Vorspiel eines nachfolgenden Gesanges; die Sonate (das Spielstück) trat der Cantate (dem Sangstück) zur Seite; die Canzone mußte sogar mit dem Beisatz per sonar von der gleichnamigen Gesangcanzonette unterschieden werden. In beiden bildeten kurze ariose Sätze mit Figuren und Variationen den Kern; Domenico Scarlatti

legte so seinen Claviercompositionen den Bau der Opernarien seines Vaters zu Grunde; noch Händels Opernarien, für Instrumente gesetzt und zusammengestellt, hießen Sonaten. Die ersten eigentlich cyclischen instrumentalen Gebinde, die Suiten, setzten sich aus jenem ursprünglichsten Theile der Volksinstrumentik, aus nationalen Tanzmelodien zusammen, die wie die Volkslieder einen scharf unterschiedenen, rhythmisch ausgeprägten Charakter trugen, für den jeder den Maasstab der Beurtheilung mit sich brachte. Alle späteren mehrgliedrigen Instrumentalwerke aber lehnten sich theils an diese plastischen Tanzformen, theils an die üblichen Sangweisen an. In der (seit Kuhnau Anf. 18. Jahrhs.) in Deutschland letztausgestalteten Klaviersonate blickt man in ihren drei oder vier Sätzen (und so in allen cyclischen Stücken, Symphonien, Trios, Quartetten, auf welche diese viersätzige Form in gleicher Weise überging) auf diese Vorbilder zurück: in dem ersten Satze auf die, der Liedwiederholung entwachsenen Fuge; in dem zweiten auf die Canzone, das Lied; in dem dritten und, wo er hinzutrat, dem vierten auf Rondo und Menuett, von welchen das erstere den ursprünglichen Tanzcharakter später mehr mit der Form des Rundgesangs, der Arie der italienischen Oper, vertauschte. Wie die Klaviersonaten auf die Suiten zurückweisen, so auch anfangs die Violinsonaten und Quartette von Corelli und Geminiani, bis dann diese Gattungen, von dem Ansehen der dramatischen Musik übernommen, ihre Vorbilder schöner Melodie ganz aus den Theatergesängen entnehmend, anfingen wie über den Leisten der Oper geschlagen zu werden. So suchte man also in den Quartetten vor Haydn, von Stelle zu Stelle in den verschiedenartigsten Empfindungen wie in der Oper zu wechseln, so daß die heterogenen, zwecklos auf einander folgenden, grell gegensätzlichen Ideen, die das instrumentale Abbild zu vernehmen gab, sich ausnahmen wie eine Schnur aneinandergereihter Korallen von allen möglicher Größen und Farben (Gerber, Lexicon der Tonkünstler s. v. Bach). Auch von Bachs anfänglichen Instrumentalcompositionen sagen seine Verehrer, sie seien in der Manier der Nach-

ahmung der Opernmusik geschrieben. Die Symphonie, anfangs das Vorbild eines Gesangstückes, ward jetzt die Nachbildung fremder Gesangwerke, der Opern; die Pferde, spotteten die Vocalisten, wurden hinter den Wagen gespannt. Um 1777 führte Raimondi in Amsterdam eine ganze gespielte Oper auf, die Geschichte von Telemach und Kalypso. Waren in Monteverde's Opern den einzelnen Personen eigene Instrumente zugetheilt worden, so stellten nun hier die einzelnen Instrumente besondere Personen dar. Wesentlich in demselben Sinne fand ein Bewunderer Beethovens, dessen Sonaten man schon verkappte Opern genannt hatte, in seinen Symphonien förmliche musikalische Dramen: eine psychologische Entwicklung, die mit einer Reihenfolge äußerer Zustände verbunden sei; diese Zustände sollten durch die dramatische Thätigkeit der Instrumente ausgedrückt werden, die bei Beethoven aufgehört hätten todte Mittel zu sein, die sich mit einer deutlich unterschiedenen Persönlichkeit bekleidet hätten, so daß das Orchester zum belebten dramatischen Chore geworden sei. Sieht man von all diesen Einzelurtheilen über alle diese Einzelfälle der Abstraction, der Ablösung, der Nachahmung ab, so wird wieder ganz im Allgemeinen von den entschiedensten Verehrern der Instrumentalmusik zugestanden, daß sie „das Gefühl nur von Seiten seiner Bewegung im Großen, seinen Inhalt aber nur in sehr eingeschränktem Kreise entfalte“; daß ihr ganzer Inhalt nur „die unendliche Ahnung des Inhalts“ sei, und dergl. mehr: wenn dieß irgend einen Sinn haben soll, so kann es nur der sein, daß die Instrumentalmusik die Aufgabe der Tonkunst überhaupt nur in einer allgemeinen Abstraction zu lösen, daß sie von der Gefühlswelt, die in der Sangkunst an dem festesten breitesten Materiale dargestellt wird, nicht den vollen Gehalt, nicht das plastische Leben, sondern nur ein Schema, nur einen Schemen zu geben vermag. Wenn Beethoven in seiner letzteingeschlagenen Richtung das Bestreben zugeschrieben wird, diesen mangelnden Inhalt in der Instrumentalkunst immer fester zu erfassen, die Töne immer mehr „zur Selbsterkenntniß ihrer inhaltlichen Fähigkeit“ zu führen, so wird auch dieß wieder von den unbedingten Lobrednern selbst den Überwirkungen

der Vocalmusik zugeschrieben, die den Umfang und die unterschiedene Besonderheit des Inhalts vor der Instrumentalmusik voraus hat.

Die Instrumentalmusik innerhalb der Schule.

So stellt der große Klippenwall der Spielmusik der glatten Durchfahrt des aufgestellten theoretischen Princips nicht das geringste Hinderniß entgegen. Wohl aber erhebt sich innerhalb dieses Walles ein fester Leuchtthurm, den wir im vollsten Aufzug aller Segel sicher steuernd umfahren und ehrfürchtig salutiren; ein so hochgebauter und wohl erhellter Leuchtthurm, daß Niemand füglich, mit welchem Winde der Theorie er auch fahre, der Unvorsicht verfallen könnte, an ihm scheitern zu sollen. Wir haben schon zuvor hervorgehoben, von welch unersetzlichem Werthe die Instrumentik von Uranfang her für die musikalische Lehre und Wissenschaft, und umgekehrt diese wieder für die Vervollkommnung der Instrumentik war. Auf beiden Seiten arbeitete man sich fortwährend und mit stets angestrengteren Kräften, auch hier zum Theil mit ganz eigentlichen Abstractionen, fördernd in die Hände. Gleich bei seiner folgenreichen Entdeckung hatte der Pater Mersenne vorausgesagt, daß sich gebildete Geister, daß sich Ohren und Einbildungskräfte von anderer Weite als die der gewöhnlichen Musiker finden würden, vermittelst deren man neue unbekannte Accorde entdecken werde, wie man durch die Ferngläser neue Planeten entdeckte; ganz so, wie viel später noch Euler bei der Bemerkung, daß die Praktiker bis zu seiner Zeit im Ganzen nicht über das Quinarium hinausgegangen seien, die unausbleibliche Erweiterung dieser Praxis prophezeihte: es ist wie eine Ergänzung zu diesen Vorhersagen, daß Bach, in der Voraussicht einer größeren Vollendung der Tonwerkzeuge, und in der bestimmten Meinung, daß es des Tonsetzers Aufgabe sei der Fortbildung derselben zuvorzueilen, für die Streichinstrumente Sätze schrieb, die nach Joachim's Urtheil mit den damaligen Bogen nicht auszuführen waren. Als sich die technische Formlehre mehr und mehr in eine so feste Ordnung fügte, daß selbst ein völliger Laie wie Euler einen musikalischen Satz zu schreiben unternahm, für dessen — ästhetischen Werth allerdings nicht, aber für dessen — grammatikalische Richtigkeit er sich

einzustehen vermaß, was Wunder, wenn die Tonkünstler, beherrscht von dem Selbstgefühl der Kenntniß dieser wahren Schul-Weisheit, der vollendeten speculativen Wissenschaft nun auch eine entsprechende Kunstpraxis zur Seite stellen wollten, und wenn sie sich dabei jeder kreuzenden Vorschrift einer anderen Disciplin, der Gesetze des Wortes, des geistigen Bandes eines poetischen Textes zu entledigen suchten, auch auf die Gefahr hin, daß sie bei der Benutzung der Instrumente allein, die in sich zu einer Bevorzugung der Technik treiben, in eine bloße Lehrkunst, auf Werke einer angewandten Handwerkslehre verfallen würden, in der sie die formale mit der inhaltlichen Bedeutung, die technische mit der geistigen, die wissenschaftliche mit der künstlerischen verwechseln könnten! Die ältesten Instrumentalcompositionen bis zu Bach's Zeit waren in ihrer großen Masse, wenn nicht zum Ersatz der Sangmusik niedergeschrieben, wesentlich nichts als Lehr- und Lernstücke zur Übung, entweder einfachere Schul- und Hausmusik, oder kunstvollere für Meister des Spiels berechnete Kammermusik, in der die Formgebung den geistigen Gehalt in den Hintergrund schob, die Meisterschaft der Arbeit den ästhetischen Feinsinn überwog, die technische Organisation den Kunstbau ersetzte. Diese lehrhafte Tendenz hat in Bach ihre Spitze, der der Vater der deutschen, das will sagen überhaupt aller neueren Instrumentalkunst ist: vor dessen „gelehrter Genialität" die Laien verzagend, die Kenner bewundernd stehen; der einen Meister der Meister wie Mozart zuerst von dieser Seite her, was sich „aus ihm lernen lasse", fesselte; von dessen gesammter Kunstübung nichts größeres ausgesagt werden konnte, als daß ihm keine Tiefe der Harmonie verborgen gewesen, daß er deren Möglichkeiten alle, vor und ohne und über aller speculativen Wissenschaft, gekannt und geübt, daß er sich praktisch mit einem in sich vollendeten harmonischen Systeme neben Rameau aufgestellt und die Ausbildung der musikalischen Architektonik auf ihre höchste Höhe gebracht habe. Waren seine Sangwerke im Berufsdienst der Kirche, so waren seine Instrumentalwerke im Dienste der Schule, und zwar der Hochschule, geschrieben. Wo er

sich in seinen Klaviersachen zu den Anfängern herabließ, unterdrückte er, was er „zu seinem Vergnügen“, um vollständig zu sein, gerne zugesetzt hätte. Der schwere Kern seiner Instrumentalwerke aber ist durchweg für eigentliche Kenner geschrieben, kunstreich und gründlich thematisch durchgearbeitet, zum technischen Studium auffordernd, zu ihrem völligen Genusse das fachmännische Wissen erfordernd, das in den Entwicklungen seiner reichhaltigen Themen durch alle Umbildungen den Grundgedanken festzuhalten, durch alle labyrinthischen Gänge den leitenden Faden bis zu dem einheitlichen Ursprung zurückzuverfolgen vermag. Bezeichnet Bach den Höhepunct dieser lehrhaften Kunst, so ist er zugleich auch der Ausgangspunct der späteren freieren Manier geworden. Sein Sohn Emanuel, den der Vater selbst der „galanten“ Musik bestimmt hatte, war das unmittelbare Vorbild Haydn's zunächst durch seine Klavierstücke, in welchen er die Strenge der Schulkunst ablegend der Urheber der ungebundneren, flüssigeren Instrumentik ward, die ihren Werth nicht mehr blos in der schulgerechten Technik suchte, die der Richtung jener zierlichen Opernvocalmusik nach dem Schönen nachtrachtete, nachdem man inne geworden war, daß auch die strengst geregelten Spielstücke noch ein weiteres in sich fassen könnten, was in dem rein Technischen, dem Richtigen, nicht aufgehe. Auf diese feinere, geistigere, ästhetischere Eigenheit der Tonkunst hatte man in dem Maaße, wie die Technik immer mehr überwunden wurde, immer mehr achten und hinstreben gelernt; die Gattung, in der man den Punct des Übergangs von der scholastisch thematischen zu der zwangloseren, modulatorischen Spielkunst greiflich anzeigen kann, ist die Variation: die einfachste Form thematischer Umbildung einerseits, in der man lange an den Nachahmungen der gebundenen Schreibart festhaftete, und andrerseits die einfachste Form des ungebundenen Wechsels nach freien Eingebungen der schweifenden Phantasie. Aus ihr sind die Formen der Präludien, Phantasien, Partiten, Toccaten hervorgegangen, die ihrerseits ebenso oft zu Lehrzwecken niedergeschrieben, wie in freier Improvisation am Klavier entstanden sind, dem rechten Tummelplatz der

Phantasie, wo der Künstler zugleich über ein kleines Orchester gebieten und doch ganz vereinsamt seinen persönlichsten Stimmungen nachhängen, dem beweglichsten Spiele ihrer musikalischen Ergüsse nachgeben kann. Es gibt nichts Zauberischeres, als diesen Moment der Begeisterung, wo der Künstler zugleich in der ganzen Macht und Freiheit seines schöpferischen Genius, in der ganzen Beherrschung und Verwerthung seines musikalischen Kennens und Wissens, in der ganzen Meisterschaft seines ausübenden Spieles, in der ganzen Unmittelbarkeit seiner menschlichen Naturart sich offen legt. Die einen Bach, einen Händel, einen Mozart in solchen Augenblicken gehört haben, sprechen gleichmäßig in den überschwenglichsten Ausdrücken von den unvergleichlichen Genüssen, die sie empfingen. Der reinste Quell der Spielmusik sprudelt hier auf, vor dem man fast die Ströme vergessen möchte, die ihm entflossen sind; Ströme, die in Deutschland rasch zu einer ungeheuren Üppigkeit anschwollen, die jedoch nach der Lage der Dinge vollständig erklärlich ist.

Man muß sich erinnern, daß nun die Zeit gekommen war, wo sich ein unermeßliches Material zum Gebrauche und Verbrauche aufgehäuft hatte, Unmassen von Tonbildern, Formen und Formeln, die dem Fachmann von Jugend auf in den Fingerspitzen lagen. Das bloße Gedächtniß ward zu einem Kaleidoskop, in dem man durch bloßes Zusammenwerfen und Umschütteln altbekannter musikalischer Gestaltungen zahllose neue hervorzaubern konnte. Wenn man die feste Form der streng in sich beschlossenen, einheitlichen Melodien der Arien und Chöre zerbrechend das melodische Prinzip abstrahirend ablöste, so konnte man sich einer neuen selbständigen Thätigkeit freuen und rühmen, indem man diesen unendlichen Stoff in seine Elemente zerlegte und mannichfaltige Gruppen melodischer Ansätze, in unerschöpflichem Wechsel vielfältiger springender Themen, rasch verklingender Modulationen tausendkünstlerisch mischte, umgestaltete, ausschmückte und zusammenreihte zu polymelischen Werken von einem weit figurenreicheren Stile als ihn die Sangkunst ertrug. In dem Maaße, wie sich die instrumentalen Mittel weiter ausbildeten, lernte man auf diesem Wege von selber

vorgehen zu den durchgreifendsten Veränderungen der Tonformen und des Tonsatzes. Wie die melodischen, so häufte man, in neuer Freiheit der Verschmelzung, auch die harmonischen und rhythmischen Massen; da man hier in Tonverbindungen wagen durfte, was dem gediegensten Chore unerreichar gewesen wäre, so rüttelte man an den im Chorgesang herkömmlichen Regeln der Harmonie und Stimmführung; man drängte an die Oberstimme und den Baß, die in der vocalen Polyphonie wesentlich allein herrschten, die Mittelstimmen in gleicher Bedeutung heran; man entwand sich dem strengen Ebenmaße des eingeschränkteren Vocalsatzes und schritt in der Architektonik der Symphonie zu immer größer und freier angelegten Theilformen, und innerhalb derselben zu weiteren, fließenderen Perioden vor, in denen die pikanten Detailzüge, das Zufällige, das Anorganische, das Willkürliche breiteren Zutritt fand. Die Technik, in einem doppelten Sinne zum Spiele geworden, erstieg so immer höhere Stufen der Vollkommenheit; und immer höhere lagen noch vor ihr zu ersteigen. Die Licenz jener entfesselteren Kunst, nur an die Gesetze des Wohlklanges oder die Laune des Künstlers gebunden, mußte bald flach, flüchtig und nichtig erscheinen. Und so war auch die große Masse der Instrumental-Componisten nach Bach verachtet um ihrer zahllosen, aus entlehnten Flicklappen zusammengesetzten, auf tausend kleine vorüberrauschende Reize angelegten Werke willen, deren Hohlheit der Gedankenlosigkeit der Hörer fröhnte, — Häufungen von musikalischen Möglichkeiten ohne Nothwendigkeit, eine Kunst ohne Gegenstand, von äußerer Überfülle bei innerer Leere, von Prunk ohne Wesen, von Geschicklichkeit ohne Geist, Formen ohne inneren Trieb, Wirkungen ohne Ursache. Daher ward schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts das Bedürfniß empfunden, auf die reine Kunst Bachs zurückzugehen, dessen Werke man damals schon zu sammeln dachte, um jene Freiheit wieder strenger durch eine technische Gesetzlichkeit zu binden, zu der die ächten Genien aus eigenem Triebe zurückgelenkt hatten. So konnte man auf Haydns Beispiel verweisen, der in selbstbewußter Bestrebung in jedem seiner Instrumentalwerke die Sätze zu

einem runden Ganzen entwickelte nach der strengen Consequenz eines einzigen Thema's, einer einzigen stetig festgehaltenen Stimmung und Empfindung. So lernte man bei Mozart, seit er die Schule von Bach und Händel gemacht, und bei Beethoven, als er in seinen späteren Werken eine stets gesteigerte Technik entfaltete, am höchsten die vollendete Kunst bewundern, in der sie in ihren kühnsten Combinationen melodische Schönheit mit wissenschaftlicher Gründlichkeit, populare Reize mit strengster Technicalität verbanden. Und noch bei den Nachfolgern dieser Koryphäen liebte man wieder auszuzeichnen, wie sie in dem Bestreben nach einer noch umfassenderen technischen Einheit die Wiederkehr ihrer grundbildenden Themen selbst über die Grenzen der einzelnen Sätze hinaus über das Ganze der größesten symphonischen Werke zu erstrecken verstanden. Blickt man von diesen Wunderwerken der technischen Composition auf das Orchester herüber, das sie auszuführen hat, so wachsen die berechtigten Gründe des Staunens über die Ausbildung der Instrumentalkunst um so mehr an, je weiter man die bloße Beschaffung und Beherrschung der Materie in diesen Wunderwerken von Maschinerie geschichtlich überblickt. Welch einen Weg hat die Organik zurückgelegt von dem Stierhorn oder der Tritonsmuschel bis zur Trompete oder Posaune, von dem Schilfrohr zur Flöte, von der Syrinx zur Orgel, von der überspannten Muschel zum Klavier, von der Leier zur Geige, aus deren Saiten nach säcularem Gebrauche nur um so edlere Töne entlockt werden! Welch ein Weg wieder von den Tasteninstrumenten des 16. Jahrh. zu den Streichinstrumenten des 17., zu den Blasinstrumenten des 18., und zu der Versammlung all dieser höchst verfeinerten Werkzeuge in dem Einen Rieseninstrumente des Orchesters, in dem die Tonbeschaffenheiten in einer Weise, von der man durch Jahrtausende keine Ahnung gehabt, vervielfältigt, die Stärke und Ausdauer des kräftigsten Chors so unendlich überboten, der Umfang seiner Menschenstimmen um das Dreifache überragt wird, aus dem die Tonmassen, nach Höhe und Tiefe so weit ausgenutzt als es irgend die technischen und akustischen Möglichkeiten gestatten, den

tausend Ohren der Hörer durch die tragenden Luftwellen ohne Verwirrung zugeführt werden! Man begreift das Selbstgefühl des leitenden Briareus, der dieß Instrument zu handhaben weiß; und das der spielenden Virtuosen, die seinen feinen Ohren keinen Mislaut zuführen; und am meisten das des Tonmalers selbst, der jenen Reichthum von Schattirungen aller denkbaren Klangfarben auf seiner Palette gehabt, mit denen er seine orchestrale Vorlage ausgestattet hat. Welch ein anderes Ergebniß aus der neuen Durchbildung alles Tonwesens lag nun in dieser stimmenlosen Spielkunst vor, als damals, da die Contrapunctisten in ihrem instrumentlosen vielstimmigen Gesang sich an dem Tonmaterial in so saurer Mühsal zerarbeiteten! Untrügliche technische Gesetze waren hier auf eine Fülle von massenhaft bereitem Stoffe angewandt von Meistern einer wesentlich formalen Begabung, denen das Außerordentlichste in der bloßen Freude am Spielen und Gestalten ohne tiefere Zwecke gelang, bei denen die umfassendste Kenntniß und Wissenschaft, wie ihrer selbstvergessen, in den unmittelbarsten Kunsttrieb zurückgetreten, unwillkürlich zu einer instinctiv schöpferischen Thätigkeit überquoll. Dieser Art waren die Häupter der deutschen Instrumentik alle, in deren Mitte Mozart in der herrlichen Klarheit und Gesundheit seines Genius die räthselhafte Genesis der Kunsterzeugnisse dieser Art räthsellos offen zu legen ganz geschaffen war. Von elastischem Geiste, von erregbarster Empfindbarkeit und natürlichem Feingefühle, von der Wiege auf mit den Tonwerken aller Welt bekannt gemacht, unterstützt von einem wunderbaren Gedächtniß, war er ganz durchtränkt und gesättigt mit Musik und innerlich stets von ihr bewegt; die musikalischen Formen flossen ihm stromweise zu, am meisten in der Stille der Nacht, da kein Gegenstand weder anregte noch zerstreute; das Machen ging in ihm vor wie in einem schönen starken Traume. Aus solchen Winken wird die reizvolle Leichtigkeit in der technischen Handhabung des massenhaft verfügbaren, so viel handlicher, bildsamer, prägbarer gewordenen musikalischen Stoffes eben so anschaulich und begreiflich, wie das kühne Ausstreben

nach immer neuen und immer gewagteren Prägungen und Bildungen, das jenen Meistern allen eigen war. Selbst Bach schon war von seinen Zeitgenossen schwülstig, verworren, fehlerhaft und überkünstelt genannt worden; Beethoven ward von den seinigen barock, graß, phantastisch, monströs, cyclopisch gescholten; und selbst der maasvolle Mozart war bizarr und labyrinthisch gefunden worden, der uns heute ganz Wohllaut erscheint. Das Äußerste an Verdienst und Gefahr scheint uns an diesem Puncte der Geschichte der Instrumentalkunst gelegen. Die Entdeckungsreisen, um die Grenzen der Tonkunst überhaupt zu ermitteln, das Bereich ihres Vermögens in seinem ganzen Umfang zu bemessen, war nur ihr, nicht der Vocalkunst, möglich; jede Kühnheit, jedes Wagniß mochte hier wohl gestattet werden; jeder Versuch selbst des Undurchführbaren konnte ein dankenswerthes Unterfangen heißen; jede Verirrung, jede Überhäufung der Mittel, jede Überspannung der Effecte konnte hier eine Art Rechtfertigung haben in der Belehrung die sie bot. All dieß nun aber, was wir bereitwillig rühmend zu schätzen wissen, sind Wunderthaten der Technik; es ist nicht selbstverstanden, daß es auch Wunderwerke der Kunst sind; die unbefangensten der größten Meister selber, wie Mozart, hätten sie nicht einmal dafür ausgegeben; Domenico Scarlatti war weit entfernt, in seinen Sonaten „tiefe Intentionen“ behaupten zu wollen. Alle jene Thaten und selbst Abenteuer haben ihre volle Berechtigung in der Schule; wäre es aber möglich gewesen, so wäre es besser gewesen, sie innerhalb Schule und Kammer festzubannen, wie es zur Zeit der Contrapunctisten, wie es auch im Anfang der Instrumentalkunst selber war, wo die Spielkundigen um der Kenntniß und des Vergnügens, nicht um des Gewinns willen, für sich, nicht für die Menge spielten. Wir vergessen nicht, daß in dieser Beziehung die Zeiten sich geändert haben; daß die virtuosen Spieler, die ihr Licht nicht unter den Scheffel stellen wollen, ein großer Berufsstand geworden sind; daß die Zahl der Dilettanten seit der Ausbreitung des Klavierspiels so ungeheuer gewachsen ist, daß wir uns einbilden mögen ganze Concertauditorien von Halbkennern

vor uns zu haben. In der Sache aber ändert dieß wesentlich nichts. In Betracht der Zweifelhaftigkeit dieser Halbkennerschaft unserer Tage, in der kein Spielschüler mehr die strenge Schule der Alten macht, könnte man sogar zweifeln, ob diese heutige Zuhörerschaft den andächtigen und unbefangenen Laien der früheren Tage nur gleichzustellen ist. Wir wissen heute nicht mehr, daß es verständige Zeitgenossen von Mozart noch als einen Unfug ansahen, wenn man dem großen Publicum in Prunkconcerten dessen Quartette für Klavier und Streichinstrumente und sein Quintet für Klavier- und Blasinstrumente vorführte, die nur von Fachgebildeten gewürdigt werden konnten, die den unerfahrenen Laien nur Räthsel bieten oder Langeweile machen oder der Anlaß zur Erheuchelung einer affectirten Bewunderung werden mußten. Alle Instrumentalkunst hat allen Anspruch auf alle Ehrerbietung, so lange sie ihre Werke für die allein würdige Zuhörerschaft der Kenner berechnet und über deren formalen Werth und constructive Tüchtigkeit die technische Kritik der Wissenschaft aufruft, deren Maasstab hier allein und Alles entscheidet. Sobald sie ästhetische Kunstwerke für den Genuß der Laien schaffen will, stellt sie diesen fast unvermeidlich die Zumuthung, auf alle Kritik zu verzichten. Die Instrumentalmusik der letzten Gestaltung verlor über ihrer technischen Ausbildung die natürlichen Gegenstände der musikalischen Nachahmung (so weit dieß überhaupt geschehen kann) aus den Augen und rückte sie auch dem unbewaffneten Auge des Betrachters unerkennbar aus dem Gesichtskreis. Wo aber kein Naturvorbild der Nachahmung ist, da ist auch eine objective Werthschätzung, eine künstlerische Kritik nicht möglich; wo keine Vergleichung wirklicher Dinge gegeben ist, da ist auch ein Ideal nicht möglich; ohne das eine und das andere aber ist eine wahre Kunst und ein wahres Kunstwerk eben so wenig möglich.

Die Instrumentalkunst ward auf der Höhe ihrer Vollendung sich selbst der Eigenschaft, daß sie unnachahmend, gegenstandlos und daher inhaltlos sei, als eines Gebrechens bewußt; ihre Bestrebungen aber, diesem Mangel abzuhelfen, ist man beinahe versucht einen tragikomi- *Die Instrumentalmusik als nachahmende Kunst.*

schen Theil der Musikgeschichte zu nennen. Seit der Zeit, da die reine Spielmusik begonnen hatte, über die lehrhaften und technischen Zwecke hinaus auf eine künstlerische Wirkung von noch so bescheidener Natur, auf ein schönes Ergötzen und Vergnügen abzuzielen, hatte sie sich immer Gegenstände der Nachahmung gewählt. Die Tänze der Suiten waren nicht an Dichtung und Worte, aber an allbekannte plastische Bewegungen angelehnt. Eine andere Weise der Nachahmung ward aus der Sangbegleitung herüber genommen, die Tonmalerei. Diese Richtung aber, vortrefflich dort wo Worte die Fingerzeige der darzustellenden Scenerie angaben, ward in der sprachlosen Musik unfehlbar lächerlich, wenn man unternahm, ohne jede Wegweisung alles Hör- und Sichtbare, was sich nachahmen und nicht nachahmen ließ, was nachzuahmen schön und häßlich war, Morgenröthe und Sonnenuntergang, alle Bewegungen der Elemente, alle Geschreie der Thiere, alle Geräusche des Menschenverkehrs und alle Töne des Einen Instruments durch die des anderen wahllos und sinnlos nachzuäffen. Von da kam man weiter zur Schilderung von äußeren Ereignissen und Handlungen, zu der berüchtigten Programmmusik, die (nach Ambros) thut wie die Maler des Mittelalters, welche ihren Figuren beschriebene Zettel aus dem Munde hängen. Es wäre eine schreckhafte Liste, wollte man alle die Leistungen und Versuche dieser Titularmusik zusammenstellen von den Schildereien der Froberger, Kuhnau, Buxtehude, Dittersdorf an, die in Allemanden Kriegszüge, in Sonaten biblische Historien, in Symphonien Ovids Metamorphosen darstellten, bis zu den Programmsymphonien Berlioz', dessen Romeo und Julie die ganze äußere Handlung des Shakespeare'schen Drama's wiedergeben will. Es war ein Schritt zu einer größeren Verinnerlichung, aber darum nicht größerer Naturgemäßheit und Ausführbarkeit, wenn Andere mehr innere Handlungen versinnlichen wollten, wenn Haydn bei einer seiner Symphonien sich einen verstockten Sünder dachte, den Gott zur Besserung vermahnt, oder wenn Spätere in einer vergeistigten Landschafterei Reiseeindrücke musikalisch zu schildern unternahmen. Zwischen dem allen

durch zog sich dann immer die lange Reihe der Werke der verehrtesten Meister gerade, die durchaus nur aus technisch formalen Gesichtspuncten anspruchlos angelegt waren, in denen man gleichwohl einen über das Mechanische hinausgehenden Inhalt herausfühlte: nicht aussprechbare Gedanken, nicht gegenständliche Thatsachen, nicht äußerliche Schilderungen, sondern einen Empfindungsinhalt, eine Gemüthsstimmung, ein Seelengemälde, wie sie die Sangmusik zu ihrer Aufgabe hatte, wie sie hier der Spielmusik auch ohne Worte, und fast ungewollt, zu gelingen schienen. Schon in den ganz schulgerechten thematischen Arbeiten war es zu Tag gekommen, daß alle Musik, ob sie wolle oder nicht, das unwillkürliche Lautwerden einer seelischen Stimmung oder Empfindung ist, so daß leicht jeder musikalische Satz unabsichtlich das Bruchstück einer mehr oder minder deutlichen Gefühlssprache wird. Kant wenigstens philosophirte, den instrumentalen Thaten der Haydn und Mozart zur Seite, in solcher Weise: diese Kunst könne ihre Modulationen allein, ohne Worte, als eine Sprache der Affecte ausüben und, ein gewisses Thema das „den in dem Stück herrschenden Affect ausmache" festhaltend, vermittelst einer proportionirten Stimmung der Empfindungen in den Formen ihrer Zusammensetzung die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen ausdrücken. Wäre man einen Mozart um Aufschluß angegangen, wie in seine instrumentalen Werke solch ein seelischer Ausdruck hineingekommen wäre, so würde er ihn auf eine unwillkürliche Inspiration zu schieben sich beschieden und auf jede nähere Bezeichnung desselben verzichtet haben.

Jetzt nun aber, seit Beethoven sich von Mozarts „unbestimmter Lyrik" lossagte, trat die versuchende Schlange den denkenden, über Vermögen und Schranken seiner Kunst nachsinnenden Künstler an, mit Bewußtsein und in schärfer bestimmten Zwecken das thun zu wollen, was der Instrumentalkunst in ihrem früheren Unschuldstande in unbewußter Eingebung oder in ungewolltem Erfolge gelungen war. In dem Zusammenhange, in der technischen Eurhythmie und Ordnung des Tonwerkes sollte sich fortan nicht mehr eine blos zufällige seelische Fortsetzung.

Färbung abspiegeln; es sollte darin auch nicht eine bloße vage verschwommene Gefühlsstimmung niedergelegt sein; es sollte vielmehr planmäßig angelegt werden auf die Darstellung eines bestimmten, selbsterlebten oder im fremden Leben beobachteten Seelenereignisses, eines ganz besonderen, greiflichen Gefühlsverlaufes in allen seinen möglichen Wechseln Übergängen und Gegensätzen; die Instrumentalmusik sollte mit der Vocalmusik wetteifern, ohne Poesie eine poetische Idee auszudrücken, wie sie Beethoven wenn nicht allen, so doch vielen seiner Sonaten zu Grunde gelegt haben wollte. Verschmähte der Instrumentist, sich von einem poetischen Texte bestimmen zu lassen, so griff er dann doch wohl zu einem solchen, um sich wenigstens von ihm stimmen zu lassen. So hatten schon die Corelli, Geminiani, Tartini sich von Raphaels Gemälden, von Tasso's oder Petrarca's Gedichten anregen lassen, um ihren instrumentalen Compositionen einen einheitlichen Charakter zu geben; so verwies Beethoven bei einer seiner Sonaten auf Shakespeare's Sturm, sich da den Schlüssel zu holen. In anderen suchte er die Bilder gewisser Temperamente zu entwerfen, die er als die beharrlichen Charakterformen stetig gewordener Empfindungszustände auffassen durfte. So weit setzte sich dieser Meister (wenn doch die Alten Recht hatten, schon in den einzelnen Mitteln und Elementen der Musik verschiedene Kräfte eines seelischen Ausdrucks herauszufühlen,) in weiser Beschränkung das Mögliche vor, was die Instrumentalmusik zu leisten vermag; wenn er seinen Schüler Ries etwas zu spielen hieß, so war es etwas Leidenschaftliches, dann etwas Zärtliches, dann etwas Trauriges; immer waren da in natürlichem Takte die natürlichen Grenzen der Tonkunst eingehalten: denn was über die Grundgefühlsstimmungen in Freud und Leid nicht wesentlich hinausgeht, das ist die bloße Spielkunst sehr wohl im Stande nicht allein in allgemeinen Umrissen zu entwerfen, sondern höchst mannichfaltig in stärkerem oder schwächerem Lichte oscilliren, in Flut und Ebbe wechseln zu lassen. Wo Beethoven in einzelnen Sätzen seiner großen Tonwerke innerhalb dieser Grenzen verharrte, dort ist das Urtheil der

Laien und Kenner gemeinhin von einer gleichen Ehrfürchtigkeit. Aber wie trüglich ist diese Grenze des Möglichen in einem so ätherisch verschwimmenden Elemente wie die Tonwelt ist! Auf dem angegebenen Standpunkte setzte sich der Künstler noch mehr oder minder gegenständliche Aufgaben und folgte bestimmten, aus anderen Kunstwerken oder aus gegebenen Naturformen empfangenen Eindrücken. Wie natürlich aber war hier die Versuchung, die Empfindungszustände oder gar den chronischen Gefühlsverlauf, den man schildern wollte, aus sich selbst zu schöpfen! Da aber lag die gefährliche Grenzmarke, die selbst große Denker im Beurtheilen der Tonkunst geirrt hat, wie viel mehr eine ehrgeizige Künstlernatur in der Ausübung beirren konnte! Die Musik schien mit dieser Wendung wie auf den primitiven Boden ihres ersten Entstehens zurückgetreten, wo der empfindende Mensch selbst der Natursänger seiner Empfindung war. Der Künstler glaubte sich nun vollaus berechtigt, sich frei von einem äußeren Stoffe zu fühlen; er selber erzeugte den Stoff seiner ganz autonomen Kunst, die nun nur sich selber gebot, sich selber gehorchte; er selber schuf ihr den Inhalt wie er ihr die Formen erschuf. „Das Vertiefen des Tonkünstlers in einen Inhalt ward statt eines Bildens nach außen [statt eines Abbildens fester Objecte] vielmehr ein Zurücktreten in die eigene Freiheit des Innern, ward in manchen [in den instrumentalen] Gebieten der Musik sogar eine Vergewisserung, daß er als Künstler frei von dem Inhalte sei!“ (Hegel.) So konnte sich der Individualismus der Neuzeit auch in der Tonkunst zu den kühnsten Manifestationen getrieben fühlen; die Verliebtheit in das eigene Ich war der treibende Geist der Künstler; sich ihm hingeben, hieß die Idee der Subjectivität in ihrer Tiefe und Ausdehnung erfassen! Und mit diesem romantischen Prinzipe meinte man das objective der Klassiker weit überholt zu haben, unter denen ein Göthe freilich weit anderer Meinung war, der in der Richtung nach dem Subjectiven und in der vorwiegenden Ausbildung des Technischen in jeder Kunst die Merkmale des Rückganges, der Auflösung, der Unfruchtbarkeit erkannte. Sobald dem Tonkünstler sein Stoff un-

controllirbar in ihm selber gegeben war, wie nahe lag da die Gefahr, daß der unterstellte persönliche Empfindungsstand, in den die zufälligsten Launen unberechenbar einspielen mußten, sich in dieser schrankenlosen Freiheit des Vorstellens in die vagsten Träume verliere! daß die musikalische Ausführung in der schrankenlosen Freiheit der Formen, die den Tönen den weitesten Lauf wie im leeren Raume ließ, sich in ein wildes Spiel der ungezügelten Phantasie verlaufe! „daß sich die subjective Willkür mit ihren Einfällen, Capricen, Neckereien, Spannungen, Überraschungen, Sprüngen, Blitzen, Wunderlichkeiten und unerhörten Effecten zum fessellosen Meister mache!" (Hegel.) Die Musik steigt auf aus willkürlichen Stimmungen und endet in unwillkürlichen Räthseln. Die Gefahren der Spielmusik werden in dieser Richtung nothwendig um so größer, wenn sie sich vornimmt, nicht mehr blos eine einzelne Stimmung, einen allgemeinen Empfindungszustand, sondern eine Kette von wechselnden inneren Bewegungen darzustellen, die in dem Künstler auf- und abwogen. Von diesem Triebe aber nannte man Beethoven zuletzt bewegt, die geheimnißvollen Abgründe seiner eigenen inneren Welt zu eröffnen und einen bestimmten Inhalt wechselnder Gemüthslagen charakteristisch auszudrücken: dieß hieß denn in die Unmöglichkeiten der Programmmusik unmerklich zurückfallen und eine Sprache versuchen, die was sie sagen soll nicht sagen kann. Denn die Kunst der Töne vermag nicht ohne Hülfe der Worte in die einzelnen Dinge herunterzusteigen; vermag nicht die entlegeneren Beziehungen einer Gemüthsbewegung, ihre Verzweigungen mit anderen Vorstellungen deutlich zu machen; vermag nicht anzugeben, aus welcher Quelle sie stammt, auf welchen Gegenstand sie sich richtet, durch welche Beweggründe sie sich verändert. Wenn die Spielkunst die Verbindung mit dem Worte, unerläßlich zur Motivirung der plötzlichen Übergänge der Empfindung, verschmähte, so mußte sie nothwendig in räthselhafte Laute verfallen, die sich Jeder deutete nach seiner Auslegung. Die Tonkünstler erfuhren an sich selbst, daß in einer so unfixirten Sprache von dem Sprecher selbst eine feste Meinung nicht festzuhalten

war. Es ist bekannt, daß Beethoven, der sich wie Mozart ewig über das Vergreifen der Zeitmaße in seinen Sachen beklagte, die Tempi selber zu anderen Zeiten nach anderer Laune nahm: so sehr hängt in dieser Kunst selbst in einem so groben Puncte Alles an Willkür! In innerlicher Beziehung wollten selbst die blindesten Bewunderer der größten Meister nicht leugnen, daß diesen ihr eigenes psychisches Programm nicht selten ganz verloren gegangen sei. So haben solche, die in Mozart nicht allen psychischen Zusammenhang überhaupt abstreiten, selbst bei ihm gelegentlich die geistige Begründung für die Absprünge der Gefühlsbewegungen vermißt; in Bezug auf Beethoven brauchen wir es zum Glück nicht zu sagen, wie man ihn namentlich in den räthselvollen Werken seiner letzten Zeit beschuldigte, „das Jähabspringende, das schnell und heftig sich Durchkreuzende, das oft fast gleichzeitige Ertönen dicht in einander verwobener Accente des Schmerzes und der Freude, des Entzückens und Entsetzens, in den seltsamsten harmonischen Melismen und Rhythmen zu neuen Ausdruckslauten gemischt zu haben". (Wagner.) Fehlte so den Künstlern selbst das Steuer in diesen selbsterregten Stürmen, der Wegweiser in diesen selbstgeschaffenen Irren, so war es vollends natürlich, daß die Deuter ihrer musikalischen Pantomimen noch viel irrer gingen. Beethoven soll geweint haben vor Wehmuth, daß man seine C dur-Ouverture zu Fidelio misverstehen konnte; was würde er erst gethan haben, wenn er die lange Liste der Auslegungen übersehen hätte, die, bald in den abenteuerlichsten Phantasmen bald in den possenhaftesten Scherzen, aus seinen Instrumentalwerken herausräthselten was er hineingeheimnißt hatte! wenn er erlebt hätte, wie seine ergebensten Bewunderer, den Meister meisternd, seinen eigenen nüchternen Programmen gelegentlich mit ihrem Aberwitze trotzten und ihm selbst erst besser sagen mußten, was Er hatte sagen wollen! Wenn man die zahllosen Deutungen der Beethoven'schen Werke zusammenstellen wollte, es wäre — kein Ausdruck ist zu stark — es wäre eine peinlich lächerliche Scene wie in einem Irrenhause. Es gibt nicht viele Besprecher instrumentaler Werke, die sich wie Jahn bei

Mozart in den natürlichen Grenzen halten, die von dem Vermögen der Tonkunst selber gezogen sind. Die Leute, die ernsthaft aus ihrer Hieroglyphik faßliche Gedanken herausdeuten, erscheinen so kindisch wie die Spaßmacher, die der läutenden Glocke beliebige Worte unterlegen. Wenn dieselben Leute sich dann wieder in mystischeren Orakeln über die Instrumentalwelt vernehmen lassen, in der ein ewiges in seiner Meinung nur ahnbares Räthsel niedergelegt, nur träumerische Gestaltungen entworfen seien, „die feste Stimmungen werden könnten, zuweilen den Anlauf nähmen, aber nicht wirklich würden“, dunkle Vorstellungen, die Wolken gleich kommen und gehen und „sich dem Glaubenswilligen zu festem Kerne verdichten“ und was dergleichen Phrasen mehr sind, so ist dieß nur ein eitles Abmühen, ein feines sinnliches Ergötzen das sie empfinden in entsprechende Worte zu kleiden; ein Abmühen über einem Ergötzen, bei dem beiden ein Mann von gesunden Sinnen die gekünstelte Begeisterung schlechterdings nicht begreift zu der man sich erhitzt. Wenn diese Dämmerlinge, die in der Instrumentalmusik das Unaussprechliche ausgesprochen hören, zugleich behaupten, daß sie, keineswegs unbestimmt von Sinn, einem jeden dasselbe sage, wenn auch jeder, der wieder zu sagen versucht was sie ihm sagte, etwas anderes sagt, so denkt nothwendig einer, der unter Worten und Sachen überhaupt etwas denkt, daß eine Sprache, die Unaussprechliches aussagt, überhaupt nichts sage, geschweige einem jeden dasselbe. Alles was man als ein Unaussprechliches in der Musik bezeichnen möchte, liegt in ihrer Fähigkeit, das feinste Empfindungswesen über die Sprache hinaus zu verklären, aber nur indem sie sich an dem festen Stamme der Sprache hinauf- und hinüberrankt. Die Tonwerke, welche die verschiedenartigsten, widersprechendsten Empfindungen unvermittelt durch Worte darstellen wollen, nannte ein Denker wie Lessing „musikalische Ungeheuer“, vor denen er mehr wie im Traume unordentliche Empfindungen empfand, die ihm mehr abmattend als ergötzend erschienen.

Einen einzigen Punct noch glauben wir berühren zu sollen, der

das Urtheil nicht Weniger, und nicht der Gedankenlosesten, über den Kunstwerth und über das Sprach- und Ausdrucksvermögen der Instrumentalmusik bestochen und beirrt hat. Wenn die Bewunderer dieser Kunstart die staunenswürdigen Massen der Gesammtwerke der drei Koryphäen deutscher Instrumentik überschlugen, so erkannten sie darin bewundernd eine deutliche Charaktersprache, die in schärfster Unterscheidung das Innerste der Menschennaturen jener Meister offen legte: die naive selbstvergnügliche Laune des liebenswürdigen Haydn, in dessen sauberen Schöpfungen man über kein Stäubchen strauchelt; die seltsam glückliche Vereinigung und Mischung der elementaren Gegensätze alles Empfindungslebens, der Heiterkeit und Melancholie, der Lustigkeit und Empfindsamkeit in Mozart; die Züge eines gesteigerten Geistes- und Seelenlebens in Beethoven, dem Sohne einer großen Zeit, von unabhängiger in Leben und Kunst gleich anticonventioneller Haltung, von schweren Erfahrungen in und außer sich, die ihn verschlossen mistrauisch krankhaft reizbar machten. Man konnte die Vergleichungen zuspitzen, bis man in den Werken dieser Männer die charakteristischen Wohngebäude unterschied die sie sich errichtet: das phantastische Gartenhaus des fröhlichen Naturmenschen, den kunstvollen Pallast des Mannes eines eben so gereiften als natürlichen Geschmacks, den verwegenen Thurmbau eines Geistes von dämonischem Ausstreben. Aber all dieß war ein Gewordenes, nicht ein Gewolltes; von planmäßigen Kunstideen war dabei nichts im Spiel, selbst nicht bei Beethoven, den höchstens die bewußte Erkenntniß des Gegensatzes in seinem menschlichen Wesen zu dem der beiden Vorgänger den natürlichen Gegensatz in seiner Kunstrichtung noch zu steigern trieb. Wenn wir in den Werken jener Künstler ihre eigenen Seelenbilder betrachten, so ist dieß ganz im Großen nichts anderes, als jener unbeabsichtigte seelische Inhalt, der selbst in ganz einzelnen, auf bloße Schulzwecke gerichteten Werkchen geistreicher Tonsetzer von selber ungesucht sich eingestellt hatte. Kein Mensch kann etwas thun, das nicht seinen Charakter mehr oder minder aussprechen müßte; aus Gang, aus Gesichtsausdruck, aus der bloßen Handschrift deuten wir

ihn; wie sollte er nicht aus großen zusammengesetzten Werken dieser Art herausspringen, die des Menschen ganze Geisteskraft und Fähigkeit in Anspruch nehmen! Das bloße Eigenwesen der Naturelle wirkte ohne jede Kunstabsicht die Eigenthümlichkeiten der Werke jener Männer, unter denen das unverstellte Naturkind Mozart in der Besonderheit der seinigen nichts besondreres fand, als „daß seine Nase nicht wie bei anderen Leuten geworden sei"; daß er es dabei auf eine Eigenthümlichkeit nicht anlege, gestand er selbst; die bloße Absicht wäre auch schon die Gefahr gewesen, sie gerade zu verfehlen.

Die Urtheile der befugtesten Künstler und Kritiker über die Erfolge der Instrumentalmusik.

Wir nannten es eine peinlich lächerliche Irrenhausscene, wenn man die Deuter aller der größten Instrumentalwerke die wir besitzen ins Verhör nehmen wollte; noch ist dieß aber nicht der eigentliche tragikomische Moment, den wir in dem geschichtlichen Verlaufe der absoluten Musik in Aussicht stellten. Ihn ergreift man, — wenn man fragt, was denn schließlich die festen Eroberungen, die soliden Erfolge, der errungene Preis der Instrumentik auf dem Höhepuncte ihrer Herrschaft war, — in den höchst überraschenden Antworten, die man auf diese Frage bei dem denkendsten und ruhmvollsten praktischen Meister selbst wie bei den befugtesten Kunstbeurtheilern erhält: beide freuen wir uns an unserer Stelle selber reden zu lassen. In zwei Richtungen hatte die Spielmusik die Gewaltsamkeit ihrer Emancipation bekundet. Sie hatte zuerst den Gesang, der sich durch Jahrtausende fast als die einzige Musik gekannt hatte, ihren Gesetzen zu unterwerfen begonnen; sie hatte sich auf die Oper geworfen, in welcher nun der Wechsel der alten strengen Formen einem freieren Stile wich, der sie nivellirend in einander verschliff; in der bald das volle Orchester „in Scene gesetzt" und der unaussetzende Begleiter jederlei Gesanges ward; in der nun, wie einst der Opernstil auf die Spielmusik übertragen worden war, die Instrumentalmelodie wieder in die Gesangsmelodie zurück übersetzt und der Gesang, „selten anders behandelt denn als ein Auszug aus den figurenreichen Orchesterstimmen, eine Art zweiten Corps' von Blasinstrumenten bildete". (Rochlitz.) Dann aber hatte die Instrumentalkunst zuletzt bei Beethoven

unternommen, geschieden von der Dichtung, das innere und äußere eheliche Doppelvermögen aus sich selbst zu ersetzen und, der Nöthigungen Hemmungen und Verlegenheiten des Bundes mit der Poesie sich entledigend, das allein zu leisten was bis dahin beide Künste zusammen geleistet hatten. Diese Vermessenheit aber strafte sich (nach der Auffassung selbst seiner hingegebensten Bewunderer) an eben dem Tondichter, der diesen Weg so kühn, mit so vertrauendem Bewußtsein, aber nicht zu seinem Frieden, betreten hatte, durch das rächende Bewußtwerden des Eitlen und Irrigen seines Unterfangens. Er gerade, der die Mittel und die Formen dieser Kunst am weitesten ausgedehnt, die Symphonie im Vergleiche mit Mozart auf das Doppelte erweitert, die Orchesterstimmen um das Doppelte vermehrt und die außerordentlichsten Wirkungen dadurch hervorgebracht hatte, er empfand zuletzt die Überschätzung dieser Kräfte und Mittel; er sah die überspitzte Spitze abbrechen und begriff, daß die Seele des musikalischen Körpers doch nur die Dichtung sei, daß die Sangmusik allein das Allerheiligste der Kunst erschließe. Er war ausgesteuert, eine neue Welt zu entdecken, und er kehrte zu der alten zurück; die reine Tonkunst bereute ihre Untreue an der Poesie, ward sich selber untreu und reichte ihr die Hand zur Wiedervermählung zurück. In seiner „concertirenden Phantasie" und in seiner neunten Symphonie rief Beethoven die Menschenstimme wieder zu Hülfe, nicht in zufälliger Laune wie das wohl in ähnlichen Mischungen bei Berlioz oder Mendelssohn geschah, sondern er schrieb diese Werke (wie uns die verschiedensten Beurtheiler, Gegner, Anbeter, Unbefangene, gleichmäßig, und nicht aus bloßer „Vermuthung", und Alle in voller Billigung berichten und sagen,) er schrieb diese Werke als feierliche Urkunden über die Macht und die Grenzen der Instrumentalmusik, in welchen er seine Überzeugung aussprach, daß Menschenstimme und Wort allein in der Tonkunst vollenden könnten, was das „Stammeln" der Instrumentalmusik nur versucht und nur ahnen läßt; er schied mit der Ausstellung dieser Urkunden von dieser Kunst, in dem Gefühle des Ungenügens, das er, wie uns Marx sagt, in der

Marx Musik 19. Jhr (1854) S. 100

„reichbelebten, tausendgestaltigen, geistberauschenden Instrumentalwelt“ empfand, die er selbst doch wie kein Anderer beherrscht und „dem bewußten Geist“ erschlossen hatte!

Das ähnliche unsichere Irrewerden an sich selbst beobachtet man seltsamer Weise auch in der Ästhetik der philosophischen Schule, die in ihrer Blütezeit dem Wirken des genialen Praktikers gegenüberstand. Die absolute Philosophie schien vor der absoluten Musik eine Art dunkler Ehrfurcht zu empfinden, die ihr nicht erlaubte derselben geradezu entgegenzutreten, wiewohl sich der Meister des Gedankens auf Weg und Steg zur Opposition gestachelt fühlte. Daher er selbst, wie seine Schule, aus den Unbestimmtheiten der Aussagen über die amphibolische Tonkunst, zwischen den Anziehungen und Abstoßungen ihrer Zwillingskinder, der Vocal- und Instrumentalkunst, hin und her schwankend, nicht herauskam. Bald sollte die Tonkunst (und es schien die Vocalmusik gemeint) das Innigste und Unsagbarste sagen, bald sollte sie (und es schien die Spielmusik gemeint) die ärmste Kunst sein die nichts sagte. Die auf die Form den Nachdruck legen und der Musik (d. h. doch, der Instrumentalmusik) einen eigentlichen Inhalt absprachen, sollten nicht schlechthin unrecht haben; dann hieß die Instrumentalmusik doch wieder die rein selbständige, die freiere Art der Musik. Im Ganzen sollte sie nicht über die Vocalmusik gesetzt werden können, in Einem Puncte aber doch, weil sie innerhalb ihrer Grenzen die einzelne Stimmung ungleich umfassender und mannichfaltiger ausführen könne; „in gewissem Sinne“ aber hieß immer die Vocalmusik die eigentliche wahre Musik, da nur in ihr größere Werke möglich sind, indem die unbestimmten Tonreihen der Instrumentalwerke, so kunstreich sie technisch gebildet sein möchten, den Geist bald abstumpfen. Durch diesen inneren Mangel sei die Musik zum Anschluß an das Wort getrieben, dann aber unselbständig; in ihrer reinen Selbständigkeit aber von einem Gefühle begleitet wie ein ungelöstes Räthsel. Hegel selber täuschte sich darüber nicht, daß da, wo die Instrumentalmusik sich in der gelehrten technischen Sphäre halte, ihre Leistungen inhaltleer für

die Nichtkenner blieben, weil der gebotene Genuß das allgemeine menschliche Kunstinteresse weniger angehe; so rückte er auch die Art Musik, die blos mit sinnlichem Wohllaut ohne geistigen Inhalt wirken will, auf eine Stelle herab, wo sie noch nicht eigentliche Kunst sei. Er räumte die Möglichkeit ein, in das sinnliche Element der Töne einen geistigen Ausdruck hineinzutragen, aber er beschränkte dann die Spielkunst vollkommen richtig, da sie einem klaren Verlauf von Vorstellungen nicht nachgehen kann, auf das abstractere Empfinden, das sich nur in allgemeinerer Weise ausgedrückt finden könne; selbst dann aber schien ihm doch die Hauptsache immerhin „das musikalische Hin und Her, das Auf und Ab der harmonischen Bewegungen", die technische Durcharbeitung einer Melodie nach allen Seiten der musikalischen Mittel, bei der er die Tonkunst leer und bedeutungslos bleiben sah. — Die nachfolgenden Schüler (Vischer — Köstlin) gingen, wie der zeitbeherrschende Tonkünstler selbst, den sie vorzugsweise im Auge hatten, einen Schritt vorwärts und legten der Instrumentalkunst ein erweitertes Vermögen bei: sie sollte doch über das specifische Wesen der Musik, das rein Musikalische, hinausgehen; sie sollte Poesie Malerei Zeichnung sein, deren Formen bereits die Phantasie überhaupt, nicht blos die empfindende Phantasie ansprächen. Aber bei dieser Theorie überkam auch sie, schien es, dasselbe Gefühl das den Tonkünstler selber ergriff: „da das Ganze Phantasiespiel bleibe und zu keiner vollen Bestimmtheit des Ausdrucks gelange, sondern in der Romantik des Gestaltlosen verharre, so mache sich am Ende gebieterisch die Forderung der Rückkehr zum bestimmten Gefühlsausdrucke geltend!" Die bloße Instrumentalmusik sei „wie das Gefühl eines ungelösten Räthsels, ein Gang von Vorhof zu Vorhof ohne ein Anlangen bei einem Kerne, der die Bewegung abschlösse; ein Entzücken aber mit Schwindel"; wie bei der höchsten Ausbildung des Colorits sehne man sich nach der Zeichnung, nach dem Objecte zurück. „Suche man bei diesem Hinüber und Herüber zwischen selbständiger und unselbständiger Musik bei dem Gedanken auszuruhen, daß eine Vereinigung beider, der Vocal- und

Instrumentalmusik das Wahre sein werde, so habe man in dieser allerdings die reichste Gestalt der Musik." Mit diesem philosophischen Zeugniß, dem Seitenstücke zu den musikalischen Urkunden Beethovens, rettete man sich in der Schule aus den Widersprüchen im Grunde durch den Widerruf. — Die Consequenzmacherei halb anhängender halb abtrünniger Epigonen der Schule dagegen stellte das Hin und Her der Schultheorie fest durch eine Verleugnung jener Concession des einzigen geistigen Werthes, die Hegel der Instrumentalmusik gemacht hatte. Betroffen von der Bemerkung, daß die Musik ohne Hülfe des Wortes den Gegenstand irgend eines Gefühles nicht bezeichnen könne; in der Meinung ferner, daß sie auch Gefühle überhaupt unverkennbar deutlich auszudrücken nicht vermöge; und in der selbstverständlichen Voraussetzung, daß die Instrumentalmusik die einzig ächte Musik sei, behauptete Hanslick, daß die Musik Gefühle erregen nicht solle, daß sie Gefühle, bestimmte oder unbestimmte Gefühle, darstellen nicht könne, die letzteren auch nicht solle, weil unbestimmte Seelenbewegungen ohne Inhalt kein Gegenstand künstlerischer Verkörperung seien. Zu diesen Sätzen gelangte der ästhetische Purist, indem er sich an Hegel's Betonung der „Selbständigkeit" der Instrumentalmusik einseitig festhing, vielleicht auch, indem er einen Lessingischen Satz im Laokoon, der die eigentliche Bestimmung einer Kunst nur das nannte was sie ohne Beihülfe einer anderen hervorzubringen vermag, wider seine Meinung ausdehnend auslegte; da die Musik ihre „eigentliche Bestimmung", die Darstellung schöner Empfindung, mit der lyrischen Dichtung gemein hat, so folgt daraus der erläuternde Satz, den Lessing an anderer Stelle geschrieben hat: „daß Dichtung (Lyrik) und Musik nicht sowohl zu einer Verbindung, als vielmehr zu Einer und derselben Kunst bestimmt zu sein schienen". Hanslick stellte sich nun auf den Standpunct der schulrechten Instrumentalmusik zurück, deren Stil nur von Seiten der musikalischen Bestimmtheit zu fassen sei als die vollendete Technik, bei deren Ausführung die „plastische Thätigkeit" des Tonkünstlers einen Gefühlsstand gar nicht zulasse. Nur sollte der schulhafte Standpunct

durch eine ästhetische Weihe erhöht sein; das musikalische Thema, das der Tondichter in seiner Phantasie als den nicht weiter zu erklärenden „springenden Punct" findet und das er ausspinnt bis die weiter und weiter anschießenden Krystalle ein ganzes Tongebilde gestalten, dieß Thema soll nicht bloß nach seiner technischen Ergiebigkeit erfunden, es soll eine „musikalische Idee", eine schöne Melodie, und nicht nach technischem Gefühle blos sondern zugleich nach ästhetischen Gesetzen, nicht allein richtig sondern auch schön ausgeführt sein. Da war man also weit abgekommen von dem Arg, das Hegel bei diesem Zusammenweben todter Figuren nach dem bloßen Gefühle für das an sich Schöne, das inhaltlose formale Schöne empfunden hatte, bei diesem bloßen Spiele mit „tönend bewegten Formen" einer Kunst, in der Form und Inhalt zusammenfallen soll, von der behauptet wird, daß sie sich mit dem Versuche einen bestimmten Inhalt darzustellen mehr neben als in der Musik aufstelle. Wir glaubten zu finden, daß schon die Instrumentalbegleitung des Gesanges der Spielmusik eine weit geistigere Bedeutung gebe, als sie z. B. die Landschaft, das Anhängsel des Geschichtbildes, besitze; diese neueste musikalische Ästhetik aber rückte die reine Musik in ihren Vergleichen zu einem bloßen Anhängsel der Baukunst herab, indem sie ihr ihren Platz in der Ornamentik anweist und sie eine tönende Arabeske nennt. Ja, noch schlimmer! Sie griff ein Spottwort Wagners auf (über seine bête noire Berlioz) und verglich die Thätigkeit des Instrumentalmusikers mit dem Schütteln des Kaleidoskops, wie jene Doni und Mersenne das Verfahren der Symphonisten ihrer Zeit schilderten, die ihre Tonstücke auf dem Spinet aus den Sätzen anderer Componisten zusammentasteten. Und statt nun über dieß Ergebniß verblüfft, bestürzt, entsetzt zu werden, verkündete diese musikalische Philosophie erst recht in aller Tonfülle der Posaune der Welt den höchsten Preis der reinen und absoluten, der einzig wahren, der allein selbständigen, der Instrumental-Musik.

Das Publicum der Instrumentalmusik.

Dieß waren die Folgen der Emancipation der Spielmusik innerhalb ihrer selbst, in Theorie und Praxis; es ist billig, auch die Erfolge

in Erwägung zu ziehen, die sie in der großen Welt gehabt hat: die ein gesundes Urtheil nicht bestimmen können, deren Werth aber das gesunde Urtheil zu prüfen und zu bestimmen hat. Uns Deutschen ist es in dieser Beziehung vor Allem nöthig uns zu erinnern, daß sich diejenige Instrumentalmusik, welche die Thüren der Schule und Kammer sprengend sich als eine eigenständige Kunstgattung aller Welt zum öffentlichen Genusse bietet, wesentlich auf Deutschland beschränkt; daß sie eine ganz deutsche Erfindung und Eigenthum ist; und daß, wenn sie in andere Länder vorgedrungen ist, sie dort nicht als eine erobernde Macht, sondern in Wahrheit nur in zerstreuten Colonien, Societäten und Agenturen niedergelassen ist. Während des vorigen Jahrhunderts war es der ganzen romanischen Welt, auch unserem Göthe war es vollkommen gegenwärtig, was jetzt die Wenigsten unter uns wissen, daß die instrumentale Kunst, dem deutschen Genius ganz besonders zusagend wie die harmonische Wissenschaft aus der sie entsprang, wesentlich in Deutschland entstanden ist und da allein zu einer höheren Vollkommenheit gebracht ward. Die Italiener waren allezeit dafür bekannt, daß sie die Spielmusik fast grundsätzlich verschmähten. Es war dieß ein Stück ihres antiken Charakters. Auch in Griechenland war die Organik etwas Fremdes, aus Asien Eingebrachtes, und nach den gleichmäßigen Aussagen von Mythe und Geschichte etwas dem Volksgenius Abstoßendes und Zuwideres. Die Marsyas und Midas, welche die phrygische Hirtenpfeife der sangverschwisterten Kithara vorzogen, wurden von dem Kitharoden Apollo geschunden oder mit Eselsohren bestraft. Die Pallas warf die gesangausschließende Flöte weg. Alcibiades wollte sich nicht mit ihr befassen. Aristophanes verspottete die Lieder des Olympos auf der Doppelflöte. Zur Zeit des großen Bildungsaufschwunges nach den Perserkriegen, als die Hellenen gierig nach allen Lorbeeren zugleich griffen, war das phrygische Flötenspiel in die Kreise der Athener, ja selbst nach Sparta eingedrungen gewesen; bald aber ward es von Hellas' ächten Söhnen wieder verworfen, wie selbst die anspruchvollen vielbesaiteten Leiern, die eine banausische Fingerfertigkeit verlangten.

In einem langsamen Gange kam es dahin, daß das Spiel mehr und mehr wie bei uns beliebter ward als der Gesang: dieß aber erst in den Jahrhunderten des äußersten Verfalles alles ächt hellenischen Geistes. Zu Plato's Zeit ward die Instrumentalkunst fast als ein Tand angesehen; noch in den Alexandrinischen Zeiten war alle Spielkunst ihrer bloßen Bezeichnung nach gering geachtet: sie hieß den Griechen nicht eine „Tausendseelensprache", sondern die kahle, leichte, leere (ψιλή) Musik, wie man ein ödes Land, oder eine haarlose Haut oder einen mangelhaft gerüsteten Krieger nannte. So ähnlich hielten es die Italiener, die Weltlehrer der Musik, bei denen zwar die orchestrale Kunst, wie die Auletik und Kitharistik bei den Griechen, in einer Zwischenzeit der höchsten musikalischen Blüte zuerst zu einem edleren Stile erhoben worden war; schon zur Zeit des Streites zwischen Piccini und Gluck aber berühmte man sich fast in Italien, Instrumentisten von der Art dieses deutschen nicht zu besitzen. Im Ausland galten die italienischen Ouverturen für charakterlos, ihr Klavierspiel für kahl und kalt, schöne Symphonien aus Neapel oder Rom waren nicht bekannt; wenn Laharpe den Nationen die Musikgattungen vertheilte, so wies er den Italienern den Gesang, den Franzosen die Dramatik, den Deutschen die Instrumentalmusik zu. Geht man auf den Grund dieser Erscheinung zurück, so muß man auch da zwischen der esoterischen Instrumentalkunst der Schule und der mit Kunstansprüchen nach Popularität ringenden genau unterscheiden. Die Eine ist ein Sprößling der deutschen Gründlichkeit und wissenschaftlichen Tiefe, die einem Manne wie Bach in der kleinen Gemeinde aller Kenner Verehrung und Ehrfurcht für immer sichert; die andere ist ganz aus der Bildungshohlheit und Inhaltlosigkeit des Wiener Lebens hervorgegangen, von wo auch ihre unbefangenste Präconisirung ausging: bei Haydn und Mozart sind eine Masse ihrer Instrumentalsachen eingeständlich im Dienste der vornehmen österreichischen Welt geschrieben, um ihr die Langeweile zu vertreiben. Die erfahrenen Musikkundigen der Zeit, die diese Wendung zur ausschließlichen Bevorzugung dieser Kunstgattung miterlebten, bezeugen es, wie zurück-

geschlossen sie im Anfang auf Wien blieb, wie nur Prag sich dem neuen Treiben anschloß, wie ihm Berlin ganz laut und Dresden durch Ignoriren widerstand. Ihnen war auch vollständig klar, wie diese neue Liebhaberei mit der Flachheit der Geistesbildung aufs engste zusammenhing. Bedeutende Sangmusik, schrieb Rochlitz, der jene Beobachtung mittheilt, erfordert zum vollständigen Genusse einen namhafteren Grad allgemeiner Ausbildung, als die Instrumentalmusik, die, nur an die Empfänglichkeit für Musik im Allgemeinen geknüpft, frei in den Lüften schwebt wie die dunsterzeugte Abendwolke, die jedem einen erfreulichen Genuß gewährt auch ohne alle Gedanken!

Diese Worte deuten vollkommen die Hauptklassen der Zuhörer an, welche die Spielmusik in so großer Masse um sich versammelt, und dieß vorzugsweise in Deutschland. Den guten Deutschen, denen selbst in wissenschaftlichen Gebieten so oft in Dämmerung und Nebel am wohlsten ist, gefiel dieß musikalische Schwelgen in Räthseln und Träumen, das unserer phantastischen Romantik als ein höchst charakteristischer Nebensprößling entsproß. Alle schwärmerischen Seelen, wie sollten sie dieser ausgebildeten Phantasierkunst nicht in Entzücken lauschen, die den Geist in keiner Weise in Anspruch nimmt, die Seele aber vielbeschäftigend und doch mühelos in die wechselndsten Stimmungen gaukelt! Und die diesen Hörern ganz entgegengesetzte Klasse der scharfen Denker, die zwar in der Sphäre des Intellectuellen allem romantischen Zwielicht gram sind, wie sollten sie von der Anspannung ihres überthätigen, von gemeinen Genüssen nicht angezogenen Geistes sich nicht am liebsten erholen bei eben dieser Kunst, in deren wohlthuenden Wirkungen nichts Anstrengendes und nichts Herabziehendes Platz hat! Und diese harmonische Natur der Spielmusik, wie natürlich zieht sie wieder eine dritte, wieder ganz verschiedene Klasse von Menschen an, deren Gemüth so beladen ist wie der Kopf der Anderen, zerrissene Herzen die in sich selber mistönend oder von Schicksalen misstimmt sind, die darum die dramatische Sangmusik meiden, um nicht in ihren Darstellungen an ihre Misgefühle und Lei-

den erinnert zu werden. Wir schweigen von dem großen Haufen, den die Instrumentalmusik, wenn sie auf dessen Interessen speculirt, am einfachsten durch die großen Massen ihrer Hülfsmittel befriedigt. Auf dieser Stufe verglichen die Alten die musikalischen Ohrenschmäuße mit den gröberen Reizen, mit welchen die Kochkunst dem gemeineren Sinne des Gaumens schmeichelt. Und es ist nur eine polirtere Stelle eben dieser Stufe, wo auch jene zahlreichen Feinschmecker stehen, deren gesammtes Nervensystem wie ein feinst besaitetes Instrument ist, deren Gehörorgan insbesondere, glücklicher als bei Anderen organisirt, die im Ohr aufgenommenen Schallwellen in reinerer Wahrung ihrer Formen und Verhältnisse scheint's, durch ein vollkommneres System der Hülfsapparate in dem Gehörgang einer subtileren Klaviatur der Schnecke mittheilt; bei denen in Folge ihrer größeren Reizbarkeit wohl auch durch andere Nervenstränge als die Gehörnerven, die ihnen etwa ein wohliges Rieseln im Rückenmark erzeugen, musikalische Eindrücke vermittelt werden. Auch bei den Menschen dieser glücklichen Sinnlichkeit bleibt die Musik nur ein physikalisches Mittel zu physiologischen Reizen; die sinnliche Ästhesis ist bei ihnen alle ästhetische Wirkung und Genuß; sie bleiben mit ihren Empfindungen an der dunkeln Grenze stehen, wo bei Anderen die Erregung des sinnlichen Nervenlebens weitere Oscillationen in die geistige Thätigkeit übertreibt. Es ist nicht unsere Meinung und Sinnesart, allen diesen Gruppen der in Concerträumen, in Tanzsälen, in öffentlichen Gärten um die Orchester versammelten Menge ihren Geschmack zu verargen oder ihren Genuß zu vergällen. Die einzigen Klassen in dieser Menge, mit denen wir uns auf dem Standpunct unserer Betrachtung unausſöhnbar finden, bildet jener Kreis von tonangebenden Kennern und Halbkennern, die, weil sie täglich musiciren und musiciren hören wie man in der Gesellschaft redet um zu reden, in der Prätension aller Lehr- und Meisterschaft, ein musikalisches Kunstverständniß zu besitzen, eine Begeisterung zu empfinden meinen oder vorgeben, für das was ihr Herz nur grade so oberflächlich wie ihren Geist berührt; die sich aus dem dumpfen

Zustand der gedankenlosen Hingabe an das gegenstandlose Formenspiel einer ganz sinnlichen Kunst nicht erheben wollen, und sich in ihrem Phantasiren über das Musikphantasiren jener Ästhetik anschließen, die der Musik in der Natur kein lebendiges Material, sondern nur das Erz und Holz und die Gedärme für die Tonwerkzeuge gegeben sieht, die „das Thier, dem die Musik am meisten verdankt, nicht die Nachtigall sondern das Schaf nennt". Die Herrschaft dieser Thorheiten muß naturgemäß dahin führen und hat längst dahin geführt, daß das größte Entzücken der musikhörenden Welt der bloßen Geschicklichkeit gilt, mit der man mehr dem Auge als dem Ohr Musik macht; daß sie mit ihrer zudringlichsten Bewunderung nicht das ächte Virtuosenthum, sondern am liebsten das eitelste und hohlste umlagert und so das Verderben schürt, das mehr als alles Andere den ächten Kunstsinn abgestumpft hat. Jenen anderen harmlosen Hörern, die ohne Musik ihre Musestunden an schlechtere Freuden setzen würden, soll man ihr Vergnügen von Herzen gönnen. Schon Aristoteles hat in dieser Beziehung alles Billige zugestanden. Die Musik hat ein natürliches Theil an bloß spielender sinnlicher Ergötzlichkeit; so soll man denen, die sich dabei begnügen, nach der Mühsal ihrer Tagesarbeit dieß unschädliche Erholungsmittel nicht misgönnen. Nur sollen dann diese Klassen, und mit ihnen jene Duldsamen die keinen ausschließenden Geschmack leiden mögen, und die Tonkünstler, welchen jene Stufe und Richtung der Geschmacksbildung genehmer und vortheilhafter ist, ihrerseits ebenso billig sein, auch Anderen ihre anderen Gedanken und Freuden zu lassen; sie sollen der kleinen Gemeinde, die in der Musik in dem Geiste des Alterthums (oder, wie schon Aristoteles unterschied, der Alten — τῶν ἐξ ἀρχῆς — im Alterthum) etwas Höheres sucht, nicht zumuthen, ihre Liebe zum Schönsten und Besten der Toleranz für das Mittelmäßige und Gleichgültige zum Opfer zu bringen. Es gibt noch außerhalb dieser Gemeinde eine kleine Anzahl von Verneinern, deren gewöhnlich stumme Urtheile dem denkenden Beobachter des ganzen Standes unseres heutigen Musikwesens die

lauten Urtheile des ganzen Schwarms der Bejaher aufwiegt, den die Instrumentalmusik an sich zieht. Es gibt eine kleine Minderheit unter den ernsten Laien, die in Allem, was sie thun oder thun sehen, einen Gedanken und einen gedankenwürdigen Gegenstand suchen, die eben darum, obwohl von höchst empfänglicher musikalischer Natur, von dem unverständlichen Lärm, den ihnen die Concerte gewöhnlich allein entgegenbringen, vollständig unberührt bleiben, und darum wieder aller Musik gradezu den Rücken zu kehren geneigt sind. Wenn diese, was dunkel in ihnen vorgeht, deutlich durchdenken und deutlich heraussagen wollten, so würden sie sagen: daß ihnen Göthe's schroffes Urtheil über die Vorherrschaft des Subjectiven und des Technischen in der Kunst und über das Wohlgefallen an allem Mittelmäßigen, die Gegenkehr gegen alles Große, die Verwischung der Unterschiede, die diese Vorherrschaft in ihrem Gefolge führt, nirgends so stark begründet und so grell gerechtfertigt erscheint wie in dem Übergang der Musik von der Sang- zur Spielkunst. Sie würden sagen: daß ihnen in dem Maaße, wie die musikalische Technik hoch und höher empor gestiegen ist, die eigentlichen Aufgaben der Kunst — im Vergleiche zu den wahrhaft schöpferischen Jahrzehnten des 17. und 18. Jahrhs. die vor der Ausbildung der deutschen Instrumentik gelegen waren, — scheinen verkannt und vergessen worden zu sein. Sie würden sagen: daß ihnen trotz der Größe der Meister dieser deutschen Spielkunst, denen es von Bach bis Schumann — mit der einzigen Ausnahme Mozarts — nicht mehr gefiel oder gelang sich in der dramatischen Musik festzusetzen, der Eintritt der Instrumentherrschaft in der Musikgeschichte die Zeit bezeichnet, die in jeder Kunst kommt, da die sittlichen und idealen Momente zu versagen und die formalen an die Stelle zu treten begannen. Sie würden sagen: daß von all dem Schönen, was ihnen über die schönsten Instrumentalwerke vorgesagt wird, alles Klare und Deutliche, Verständige und Verständliche, auf die technische Factur hinausläuft, deren Bedeutung und Werth unbestritten bleibt; daß aber die geistigen, wahrhaft künstlerischen Interessen nothwendig ganz in den Hintergrund gedrängt sind

in einer Kunstart, die nach den unwillkürlichsten Selbstzeugnissen von allem Innerlichen auf das Äußerlichste herabgekommen ist; die von „Motiven und Gedanken“ spricht in dem Sinne von beliebigen Formen und Motionen, nicht in dem Sinne von inneren Beweggründen der äußeren Bewegung, von wirkenden Ideen in der Gestalt; die es in den bloßen Benennungen ihrer Werke nie über den reinsten Formalismus, in den Benennungen ihrer Theile nicht über die bloße Bezeichnung von Zeitmaaßen und Vortragsweisen hinausgebracht hat. Sie würden sagen: daß sie den Scharfsinn einzelner Kunstkundiger beneiden, die gleich bei dem Entstehen der deutschen Concertinstrumentik, unbestochen von dem Urtheil der Welt, in schlimmer Ahnung voraussagten, daß der ächten Musik ein verderblicher Schlag versetzt sei durch diese neue Kunst, deren Geschäftigkeit ist, die Gewöhnungen der Seele in einer feinsten und bestechendsten Weise zu materialisiren, in dem Sinnlichen festzuhalten, von dem Geistigen abzulösen, die daher dem guten Geschmack und den guten Sitten gleich gefährlich werden müsse. Sie würden endlich sagen: daß sie nicht begreifen, wie irgend wer, der Einmal in aller und jeder Kunst beobachtet hat, daß die Größe der Schöpfungen mit der Größe der Aufgaben und der Gegenstände stets in der genauesten Beziehung steht, je zweifelhaft sein könne, wie er sich zwischen Instrumental- und Vocalmusik zu entscheiden habe! Genien wie Händel und Bach sind in ihren Oratorien und Passionen, wenn man die Opern des Einen oder gar die weltlichen Cantaten des Anderen, die technisch ganz und völlig gleich gearbeitet sind, dagegen halten will, durch die bloße Erhabenheit der Stoffe in Empfindungsgehalt und geistiger Schaffkraft ins Riesenhafte emporgeschossen: wohin sinkt daneben die Instrumentalmusik herab, die nichts vor sich hat, als das Reich ihrer Träume, eine Wüste von Irrwegen und einen Nebel von Unklarheiten.

II.

Zur Ästhetik der Tonkunst.

Aus der Natur der menschlichen Seele.

Rückblick auf die musikalische Ästhetik früherer Zeiten.

Wir haben in dem letzten Abschnitt angegeben, wie sich die neueste musikalische Ästhetik im genauesten und einseitigsten Verhältniß zu der neuesten Musikgattung, der einseitigen Instrumentalmusik, gebildet hat, aller älteren Geschichte der Tonkunst vergessen; vergessen auch der eigenthümlichen Doppelseitigkeit, die im innersten Wesen aller Musik gelegen ist, weil sie, eine Kunst zwar von biegsamster geistiger Beweglichkeit zugleich an eine wissenschaftliche Technik von unbeweglicher Gesetzmäßigkeit gebunden, in ihrem sinnlichen Materiale an die greiflichsten Bedingungen mathematischer Verhältnisse geknüpft, in ihren Schöpfungen gleichwohl von der freiesten Kraft des Geistes bestimmt und in ihren Gegenständen und Wirkungen auf die unfaßlichsten Mächte der Seele gerichtet ist. Wir wollen uns von der Einseitigkeit jener neuesten, in sinnlicher Auffassung festhaftenden Ästhetik zu unserer eigenen, ganz gegentheiligen, von ganz geistiger Auffassung ausgehenden Kunstlehre den Weg bahnen, durch einen nur fragmentarischen Rückblick auf einige zerstreute Fragmente musikalischer Kunstweisheit der älteren und mittleren Zeiten, die wir bisher zu berühren keine Veranlassung fanden.

Bei dieser Rückschau finden wir uns selbst und unsere eigenen Ansichten seltsamerweise nahe bei den Anfängen alles musikalischen Denkens im Alterthume bei dem Haupte der griechischen Theoretiker, Aristoxenus, noch am ehesten wieder. Er, der Philosoph, urtheilte über die Kunst der Musik vollkommen so, wie die ausübenden Tondichter der Alten, ohne andere als die sinnlichen Regeln ihres feinen Gehörs, aus einem instinctiven Kunstgefühle in ihr schufen; er

Die Pythagoräer.

verfocht, daß in Theorie wie in Praxis der Musik das Ohr der einzige Richter sei, daß hier wie dort die Sinnesschärfe gleichsam an der Stelle eines Prinzips stehe. Mit dem Bekenntniß zu dieser sensualistischen Ansicht, die noch Cicero theilte wie wohl schon Plato auf sie als auf eine vernunftlose Routine gestichelt hatte, stand Aristoxenus den Pythagoräern, denen er sonst angehörte, entgegen: die zuerst die Wissenschaft von der Natur der Töne erforscht und ihrem Meister die Absicht und den Erfolg zugeschrieben hatten, für den unsicheren Sinn des Gehörs eine verlässige Stütze, wie sie der Gesichtssinn an Zirkel Richtscheid und Diopter besaß, gesucht und in den nachgewiesenen Zahlenverhältnissen der Töne gefunden zu haben. Es ist bekannt, daß die Pythagoräer, übernommen von der Einfachheit und Festigkeit der ersten mathematischen Erkenntnisse, die ihr Meister — wohl aus ägyptischer Quelle — nach Griechenland herübergeleitet hatte, sich in mystischem Tiefsinn in die Natur der Zahl vergrübelten, daß sie Bestand und Wesen des Universums aus ihr zu erklären, aus den beiden ersten Zahlen die Uranfänge aller Dinge, aus den ersten vier Zahlen (Tetraktys) alle Geheimnisse der Natur, und so auch der Tonwelt, zu erhellen unternahmen. In ihren Vorstellungen von dem geistigen Wesen der Musik gingen die Pythagoräer (und in diesem Punkte war Aristoxenus mit ihnen einverstanden,) ganz in den Spuren der Lakedämonier, die so groß dachten von den sittlichen Wirkungen dieser Kunst. Als sie nun in den reineren Consonanzen einfache Zahlenverhältnisse entdeckten, zu denen ihr Vierzahlsystem den Schlüssel gab, so warf sich dann ihr wühlender Scharfsinn auf die räthselhaften Beziehungen zwischen dieser Ordnung in dem sinnlichen Theile der Töne und ihren geistigen, seelischen Eigenschaften; sie meinten nun in der musikalischen Harmonie nicht allein das Mittel zur Ausgleichung dieses inneren Gegensatzes in der Musik, sondern überhaupt aller Gegensätze gefunden zu haben; sie umschlangen mit ihr Himmel und Erde, Natur und Geist; sie setzten in sie das Wesen der Seele, der menschlichen wie der Weltseele; sie trugen aus ihr die Tonverhältnisse des Heptachords

auf die sieben Wandelsterne des Himmels über, die, da sie gleich den Tönen verschiedene Größen Abstände und Geschwindigkeiten haben, in ihrem Umschwunge im Weltraume eine Sphärenmusik bilden sollten. So gerieth die Wissenschaft der Musik gleich bei ihren ersten Begründern aus dem mangelhaften physikalischen Forschen in das metaphysische Phantasiren; wie allezeit in den jugendlichen Perioden der Menschheit die verfrühten Erforscher der Natur versucht waren, für das Unbegriffene bei dem Unbegreiflicheren Rath zu holen. Das schien Aristoxenus zu scheuen, als er, der in der Schätzung der geistigen Bedeutung der Musik die Forschung einsichtiger Erkenntniß selber billigte und betrieb, in Bezug auf die physikalischen Eigenschaften der Tonwelt sich bei den Aussagen der gesunden Sinne zu begnügen rieth, rücktretend auf den Standpunct des ausübenden Künstlers, ja des kunstsinnigen Laien, der, wie die Dinge damals lagen, die Wissenschaft der Musik durch jene halbphantastischen Lehren sehr wenig gefördert, Kunst und Kunsturtheil aber durch die einseitige Betonung der physikalischen Seite der Tonkunst nicht wenig gefährdet sah. Die Erfahrungen zweier Jahrtausende haben bewiesen, wie begründet diese Befürchtung war.

Die Arithmetiker und Pythagoräer der mittleren und neueren Zeiten.

Die Harmonik der Pythagoräer hatte wenige mathematische Gewißheiten mit vielen phantastischen Grillen gepaart, in dem Wahne, jenen geheimnißvollen Beziehungen zwischen den sinnlichen und den sinnigen Eigenschaften der Musik auf den Grund zu kommen; die Einen wie die anderen wirkten, verbunden oder vereinzelt, in die Zeiten weiter; zunächst und zumeist die symbolische Weisheit ihrer schwärmenden Einbildungskraft, die mit neuen Träumereien vermehrt von Geschlechtern zu Geschlechtern fortgepflanzt wurde. Wenn die Sinnbildnerei der christlichen Geistlichen des Mittelalters, ja noch des vorigen Jahrhunderts, allen möglichen und so auch musikalischen Tiefsinn in die, durch die Trinität geheiligte Dreizahl hineinlegte, so hinderte dieß nicht, daß auch in der heiligen Vierzahl der heidnischen Pythagoräer fortwährend der Schlüssel zu den verschiedensten physikalischen, religiös-christlichen und so auch musikalischen Erscheinungen gesucht ward. Wie in

der Natur die Jahreszeiten und Weltgegenden, die Elemente und Temperamente nach der Vierzahl geordnet waren, wie die Offenbarung nach ihr in vier Evangelien niedergelegt war, so fand man musikalisch nicht nur alle Verhältnisse der Consonanzen, sondern auch die Zahl der vier ächten Kirchentöne an sie angeknüpft; die wieder an die vier Cardinaltugenden, und mit ihren vier Nebentönen an die acht Seligkeiten der Bergpredigt in ihrem Verhältniß zu diesen Tugenden erinnerten. In allen diesen theologischen, wie in anderen astrologischen und physiologischen Sinnbildnereien erkennt man immer, deutlich oder undeutlich, eine Absicht heraus, zwischen den physikalischen und psychischen Seiten der Tonwelt, welche die musikalischen Arithmetiker des Mittelalters aus Boëthius' Schule ganz unvermittelt nebeneinander bestehen ließen, eine verbindende Brücke zu schlagen. Athanasius Kircher in seiner Musurgie (1650) sah die Wirkungskraft eines Musikers gesichert, wenn er eine Harmonie so anordnen könne, daß der Geist ganz durch dieselbe Bewegung erregt werde, wodurch die harmonische Zahl bewegt wird; und es fehlte nicht an Versuchen zu erklären, wie der Geist oder das Gemüth oder die Nervenstränge, auf das Spiel eines Polychords, gleichsam als ein zweites gleichgestimmtes Instrument unangeschlagen dieselben Harmonien aufnehmend wiedertönten. Noch an der Scheide des 17. und 18. Jahrhs. quälte sich ein großer Tonkünstler, der Bischof Steffani, ab, aus den Eigenschaften des menschlichen Körpers ganz materialistisch die Einwirkungen der Musik auf unser Inneres greiflich zu machen; er lauschte gläubig auf die Angaben gewisser Physiologen, nach welchen dem Embryo die Verhältnisse der musikalischen Consonanzen recht eigentlich eingefleischt würden: der werdende Körper sollte in 6 Tagen zu Milch, in 9 zu Blut, in 12 zu Fleisch werden und in 18 Tagen zu seiner bestimmten Gestalt gelangen! Neben diesen vermittelnden Tendenzen klaffte dann aber eine schroffe dauernde Kluft in aller musikalischen Kunstübung und Kunstbeurtheilung seit der großen zweiseitigen Katastrophe, da zu Anfang des 17. Jahrhs. in Italien die vergeistigte Tonkunst der Alten wieder ins

Leben gerufen, und gleich darauf in Frankreich die umwälzenden Entdeckungen auf dem Gebiete der akustischen und harmonischen Wissenschaft gemacht worden waren. Vor dieser Katastrophe, zur Zeit der Blüte der contrapunctischen Praxis, hatte das Nachdenken über die geistige Bedeutung der Musik eine Weile ganz gefeiert. Die Theoretiker, die sich nach Tinctoris' Vorgang auf jener Praxis aufbauten, ließen sich auf ästhetische Betrachtungen nicht ein. Wenn Tinctoris selbst von Mannichfaltigkeit und Schönheit des Satzes redete, so sprach er unverstanden nach, was er aus dritter Hand von den Alten gehört hatte; wenn Gafor auf die Theorie der Griechen zurückfiel, so erneuerte er mit ihr auch alle Phantastereien der Pythagoräer. Die Theorie blieb wesentlich in die Technik, und innerhalb derselben in die Kunstübung des Tages so verwickelt, daß ein genialer Neuerer wie Bartol. Ramis (Ende 15. Jahrhs.), der zuerst die Einführung des Octavensystems empfahl und die Temperirung der Töne verlangte, von allen theoretischen Secten, die sich untereinander in einer wüsten Polemik in den Haaren lagen, aufs einmüthigste und tollste angefochten wurde. Die Wirren dieser Kämpfe waren noch chaotischer geworden, seit Glarean (dodekachordon 1547) die antike Theorie erneuernd zwischen ihr und der neuen Praxis zu vermitteln suchte; eine Klärung war nicht zu finden vor Eintritt jener Doppelkrise, die in den Tendenzen der Florentiner geistig in die griechische Praxis unbedingt zurücktrieb, dagegen in den Entdeckungen der harmonischen Gesetze technisch von der griechischen Theorie ganz abriß. Die Gegensätze in den Beurtheilungen des Wesens der Tonkunst, die sich seitdem der Zweiseitigkeit der Katastrophe gemäß in offener Spaltung gegenübertraten, waren fortan wenigstens klar und durchsichtig, und in der Natur der Sache selber gelegen. Auf der einen Seite, das wissen wir bereits, warfen sich Praktiker und Theoretiker, die Opernschreiber von Peri bis Grétry, die kritischen Denker von Caccini bis Rousseau und die neuesten Deutschen ganz auf das innere Wesen der Musik, das sie aus den Beziehungen dieser Kunst zu der Sprache, zu dem Gemüthsleben, zu dem geistigen Theile des

Menschen aufzuhellen suchten. Auf der andern Seite ward das Interesse der Forschung ganz auf die physikalischen Theile der Musik herübergerissen, wo man dann die Vergleichungspuncte nicht mehr in den Mysterien des Seelen- und Geisteslebens, sondern in den exacten Wissenschaften der Mathematik Physik und Astronomie suchte. So thaten die positiveren Köpfe, welche die physikalische Begründung der Tonverhältnisse meinten durch verwandte physikalische Erscheinungen unterstützen zu sollen und zu dem Zwecke die sieben Grundtöne mit den sieben Grundfarben, und mit deren Mischungen die chromatischen und enharmonischen Töne verglichen; (eine Analogie, welche die neueste Physik nach einem Vorgange Newtons wieder aufgenommen, in den Schwingungszahlen der Farbentöne aber eine arithmetische, nicht wie in den Musiktönen eine geometrische Reihe entdeckt hat.) So that Kepler, der die neuen harmonischen Erkenntnisse des 17. Jahrhs. in einer engen Verbindung mit der Erweiterung der astronomischen Wissenschaft stehen sah, und der nun, Er der große Wegweiser in die Gesetze des Planetenlaufs, die kühnen kosmischen Vermuthungen der Pythagoräer von der Sphärenmusik wieder auffrischend einen rationellen Zusammenklang in den Bewegungen der Wandelsterne behauptete, weil er in den verglichenen Verhältnissen des Apheliums verschiedener Planeten zu dem Perihelium Anderer ungefähr die Proportionen wiederfand, die den musikalischen Consonanzverhältnissen entsprachen. Und so thaten, wieder in Keplers und Pythagoras' Spuren, andere mathematische Denker, die den qualitativen Inhalt der Töne mit den quantitativen Verhältnissen ihrer Schwingungen (dem Grund der Unterschiede ihrer physikalischen Schalle) in Eins zusammenwarfen, und in dem Zusammenhange der arithmetisch-physikalischen Bestimmungen, der einfacheren oder verwickelteren Schwingungsverhältnisse der Töne, mit ihrer physiologisch sinnlichen Gefälligkeit oder Widrigkeit für das Ohr zugleich alle Gründe der psychischen und geistigen Wirkungen der Tonkunst miterklärt sahen. Wie schon Pythagoras gesagt haben sollte, die Musik beruhe auf einem bewußtlosen Zählen, so

erklärte Kepler wieder: das instinctive Unterscheiden der harmonischen Töne sei „unbewußt ein Gefühl von Verhältnissen ohne Gefühl", weil der menschlichen Seele der Kreis, nicht nur als eine Idee der äußeren Dinge sondern auch als eine Form selbst, als eine Norm und Gesetz einwohne, daher sie mit dem Kreise und seiner Demonstrabilität auch die harmonischen Verhältnisse die davon abhängen in sich aufgenommen habe. So bestand auch für Leibnitz die Musik nur aus Zahlenverhältnissen, und der Genuß den sie gewährt in dem unbewußten von der Seele angestellten Zählen der Schwingungen der tönenden Körper. Und Euler, der die Musik die „Wissenschaft" nannte, verschiedene Töne so zu verbinden daß sie eine angenehme Wirkung machten, Euler auch leitete alles Vergnügen in der Musik von der Wahrnehmung der Quantität der Töne nach ihrer Höhe Tiefe und Dauer her; und er erklärte für den besten Beurtheiler den, der das unbewußte Zählen in ein bewußtes verwandelte. „Damit ein musikalisches Werk gefalle, sagte er (tentamen novae theoriae musicae p. 94), wird erfordert, daß man 1) die Exponenten der einzelnen Consonanzen wahrnehme, dann daß man 2) die Exponenten der Aufeinanderfolge je zweier Consonanzen erkenne, daß 3) die Exponenten der einzelnen Perioden bemerkt werden, daß 4) die Exponenten der Aufeinanderfolge je zweier Perioden oder die Verwandlungen der Tonarten wahrgenommen werden, und daß endlich 5) der Exponent aller Perioden, d. h. des ganzen musikalischen Werkes verstanden werde. Wer also alles dieses durchschaut, der erst kennt das musikalische Werk vollkommen und kann richtig dann urtheilen." Diese Weisheit ist für uns kaum der Erwähnung werth. Solche Quantitätsverhältnisse liegen den Organisationen der Natur überall zu Grunde, aber Niemand hat darum den eigenen Geruch der Centifolie von der Zahl ihrer Blätter oder den Giftgehalt einer anderen Blume von den Zahlverhältnissen ihrer chemischen Bestandtheile hergeleitet. Die verschiedensten Denker, wie Kant und Herder, Hegel und Krause haben sich daher dieser Rückbeziehung der Gemüthsreize der Musik auf die Mathematik entgegengesetzt und die neuere, erleuchtetere physikalische

Untersuchung ist nicht mehr darauf zurückgekommen. Der Geist, der wissenschaftlich untersucht, mochte jene Zählungen anstellen, die Seele, die künstlerische Reize von der Tonkunst empfangen will, zählt nicht, sagte Herder, ihr wird ohne ihr Zuthun von der Natur gezählt. So gewiß sich der Tonkünstler um jede einfachste Wirkung bringen würde, der wie Euler aus der Composition ein Rechenexempel machen wollte, so gewiß würde jeder, der ein Musikstück empfangend nach Euler's Weise zergliedern wollte, um jeden gröbsten Genuß betrogen werden. Mehr oder weniger hatten übrigens alle jene Männer selbst das Gefühl von dem Ungenüge ihrer Auffassungsweise. Leibnitz wußte von der Gewalt der Töne auf die menschlichen Gemüthsbewegungen wohl zu sprechen. Kepler erklärte ausdrücklich, daß er von diesen Dingen nur als Physiker rede und die Regeln der Compositionskunst den Künstlern zu bestimmen überlassen müsse. Und selbst Euler, der die Nothwendigkeit auch einer Erörterung über den rhetorischen Stil in der Tonkunst anerkannte, mußte am Ende doch wieder das Vergnügen an der Musik in das Errathen der Absichten und Empfindungen des Tonkünstlers setzen. Der Gegensatz der physikalisch wissenschaftlichen und der psychisch ästhetischen Betrachtung liegt hier im äußersten Extreme vor. Diesen mathematischen Naturen war es unheimlich in den dunkeln Gebieten der Gemüthswelt, in der sie zwar die musische Kunst sich bewegen sahen; sie freuten sich daher auf dem festen Boden der musikalischen Wissenschaft zu wandeln, wo jeder Schritt auf Felsen fußt. In ganz anderer Lage sind wir Anderen, die wir gewöhnt sind, uns nur in dem flüssigen Elemente des geistigen Lebens zu bewegen, in welchem man zwar festen Grund nicht immer unter sich fühlt und unter kreuzenden und gekreuzten Winden und Wellen selbst nur eine sichere Richtung sich nur schwer mit dem mühsamen Steuer des Gleichgewichtes erhält. Wenn man uns klar gemacht hat, daß wir in jedem einzelnen Tone ein Aggregat von Tönen zu hören haben, daß jeder Ton durch eine bestimmte Zahl von Schwingungen erzeugt wird, daß unter einem Chor von Sängern jede Stimmenart aus leisen Verschiedenheiten

der Stimmorgane einen verschiedenen Klang gibt, daß wieder die begleitenden Instrumente zahllos abgestuft jedes einzelne eine eigene Klangfarbe hat die auf verschiedenen Formen der Schwingungen seiner Töne beruht, jedes eine verschiedene Kraft des Tones die von der Weite der Tonschwingungen bedingt ist, daß diese Unendlichkeit von über- und durcheinandergewälzten Schallen durch die weithin erschütterte Luft von unseren Ohren zusammengeballt empfangen wird und auf die 3000 Fasern der Schnecke in das Innere des Gehörganges eindringt, von wo sie widerzuklingen hat; wenn man uns demnächst mathematisch vergewissert hat über die harmonischen Verhältnisse der Töne zu einander, über die wahren physikalischen Gründe der Ebenheiten oder der Störungen, durch die wir den Zusammenklang mehrerer Töne glätter oder rauher empfinden, und wenn man uns schließlich den ganzen Complex von Regeln beigebracht hat, die sich aus den mathematisch-physikalischen Unterlagen der Musik für die Kunst der regelrechten Composition ergeben, — wie athmen wir dann erleichtert wieder auf bei der Rückerinnerung, bei dem Rückgang zu dem einfachen psychischen Ausgangspunct, von welchem aus so ungeheuer zusammengesetzte Bewegungen und Wirkungen durch den einheitlichen Stoß eines geistigen Entwurfs und Gedankens hervorgezaubert wurden!

Musik und Malerei.

Unter jenen Männern, welche die Musik lediglich auf Zahlenverhältnisse zurückzuführen neigten, bemerkte Leibnitz, daß die Genüsse, die das Auge aus der Wahrnehmung schöner geometrischer Verhältnisse ziehe, gleicher Art seien, wie die Genüsse des Ohres aus den Verhältnissen der menschlichen Töne. Auf dieser Bemerkung beruht, in ihr erschöpft sich auch die in neueren Zeiten oft wiederholte frostige Vergleichung der Tonkunst mit der Baukunst, von der die Vergleichung

Mienensprache und Lautsprache.

der Musik mit der Ornamentik von Seiten derer, die für die Baukunst so wenig wie für die Tonkunst ein Vorbild in der Natur finden wollen, ein kleiner Ableger ist. Es ist an sich klar, daß auch diese einem halbklaren Halbgedanken entsprungene Vergleichung nur seit der Vorherrschaft der Instrumentalkunst, und nur von solchen angestellt werden konnte, die für den geistigen Gehalt aller Künste den Sinn verloren haben. Sollte der Einfall eine klare Hälfte in sich schließen, so mochte man etwa, nicht von dem puristischen Standpuncte aus, der die Künste nach ihrer Vereinzelung, sondern vielmehr von dem entgegengesetzten, der sie nach ihren zusammengreifenden Verbindungen schätzt, die Instrumentalbegleitung mit der Baukunst vergleichen: denn ganz so, wie diese vortrefflich dazu dient dem Gesang die Folie einer gleichartigen Stimmung in dem Hörer zu bereiten, so in den plastischen Künsten die Baukunst in ihrer Gesellung zu Sculpturwerken, wie die Landschaft in ihrem Verein mit dem Geschichtsbilde. Dringt man aber vor in den eigentlichen Grund der Künste, in ihren geistigen Inhalt, den man am sichersten findet, wenn man auf die geistig belebten Gegenstände ihrer Nachahmung in der Natur zurückgeht, so gelangt man von selbst zu einer viel weiter führenden Vergleichung, der Tonkunst mit der Malerei.

Beide so weit auseinanderliegende Künste berühren sich, weit über die mechanischen Vergleichungspuncte der Farben- und Stimmtöne, der Äther- und Luftschwingungen hinaus, auf eine innerlichste Weise an der Stelle, wo sich die unbewegte Kunst der Malerei die geistigsten, belebtesten, die in der That noch flüchtiger als die Töne vorüberrauschenden Momente plastischer Bewegungen zu Gegenständen der Nachahmung wählt, das Spiel der Mienen und Geberden. Wie die Töne der Stimme eine hörbare natürliche Lautsprache, so bilden die Mienen des Blickes und die Bewegungen der Körperglieder eine stumme, nur sichtbare Zeichensprache, die in natürlichen Menschen, in denen Zucht und Convention den instinctiven Charakter dieser Natursprache noch nicht beeinträchtigt haben, gleich rasch und unwillkürlich wie die Lautsprache

entsteht, gleich verständlich und unmisdeutbar ist wie diese und — was man nicht gleich denkt — in dieselben Schranken der Ausdrucksfähigkeit gebannt ist wie die Töne: in den Ausdruck von Gefühlen nämlich, in welchem ihre, in der Erscheinung so verschiedene Ausdrucksweise in Zeichen die Ausdrucksweise der Stimme in Lauten nach Sinn und Meinung wesentlich deckt, ergänzt und verdeutlicht. Wenn Aug' und Ohr, die beiden höchsten Sinne, die dem Menschen wesentlich alle geistige Welt erschließen, von einem äußeren Gegenstande gereizt werden, so theilen sie ihre Erregung durch die in verschiedener Weise wahrgenommenen, gesehenen und gehörten, Erscheinungen auf den verschiedenen Drähten ihrer Nerventelegraphen den Centralorganen mit, in deren immateriellen, nur an ihren Wirkungen erkennbaren Functionen dann die Reaction der geistigen Vorgänge beginnt. Die Seele empfängt von dem übertragenen Reize der äußeren Sinnesempfindung einen Eindruck in dem bewußtwerdenden inneren Gefühle; sie wirkt dann, je nachdem sie sich zu der äußeren Erfahrung annehmend oder abstoßend verhält, wieder auf verschiedenen Wegen zurück, zunächst auf die verschiedenen Bewegungsnerven und Muskeln, die den Centralorganen am nächsten, um Gesicht und Brust, liegen und gibt diesen mit innerer Nöthigung von dem Einen zu Lust oder Unlust reizenden Eindruck aus, den sie empfangen hat, einen gleichmäßigen Anstoß zu gleichmäßigem Ausdruck ihrer Erregung, der auf denselben beiden Wegen, auf welchen die Sinnesempfindung einströmte, sichtbar und hörbar, für fremde Augen und Ohren gleich vernehmbar, wieder ausstrahlt in mimischen und tonischen Bewegungen des Blickes und der Stimme, zum Widerspiegeln und Widertönen der inneren Seelenbewegung zugleich. Unmittelbar, ehe uns Geist und Wille, Begriff oder Bestreben, aus vollerer Erkenntniß in hellere Beziehungen zu den erschienenen Dingen setzen, gehorchen gleichmäßig Töne Mienen und Geberden, die Dolmetscher des inneren Gefühles, seinem Anstoß in derselben Blitzschnelle, in der die Sinne die äußere Empfindung mitgetheilt haben und werden zu den unwillkürlichen Verräthern der unwillkürlichsten Eindrücke, indem sie

den gleichgearteten Mitgeschöpfen das Gleiche ungleicherweise, in Einem Sinne durch verschiedene äußere Sinne, mit Zeichen und Lauten für Augen und Ohren, verdoppelt mittheilen. Die Physiologen deuten uns an, wie durch die Erregungen von den Centralorganen aus diese sichtbaren und hörbaren Natursprachen in einer — zwar mehr nur denkbaren als erkennbaren — Reihenfolge angestoßen werden; zuerst, (in Folge der engeren anatomischen Verbindung, welche im Gehirn zwischen den centralen Ausbreitungen des Sehnerven und den Ursprüngen derjenigen Nerven besteht, welche die Muskeln des Auges und seiner Umgebungen versorgen) die Sprache des Auges und der ihm nächstliegenden Muskeln; dann unter der Affection der Athmung die Sprache des Stimmorgans, das um die innern Luftwege gelagert ist, und zugleich die des Mienenspiels der Gesichtsmuskeln, welche die äußeren Luftcanäle, Mund und Nase, umgeben; zuletzt, wenn die Reizung stark genug war, um die reflectorische Erregung auf abgelegenere Muskelnerven auszubreiten, die Sprache der Gesticulationen, der Gliedbewegungen in den näheren und entfernteren Muskelbereichen. Die Physiologen geben uns auch an, wie durch einerlei körperlichen Mechanismus die Brust- und Gesichtsmuskeln in die entsprechenden Bewegungen versetzt werden, um in so verschiedenen Formen, sichtbaren Zeichen und hörbaren Lauten, den gleichen Gefühlsausdruck zu vermitteln; und dieß am greiflichsten in der rein körperlichen Sphäre, wo psychische Willkür noch nicht mitspielt. Wenn ein heftiger Schmerz zu einer heftigen Reaction des inneren Gefühls, zu schreien, heulen, weinen, schluchzen reizt, zum Beben der Glieder, der Kiefern, der Zähne, der Lippen, der Laute zwingt, oder wenn eine rohe sinnliche Freude das Naturkind erfaßt und Stimme und Glieder zu einerlei rhythmischer Bewegung in Sang und Tanz antreibt, dann wird die Berührung, die Zusammenwirkung, die Ähnlichkeit, ja die Gleichheit in dem hör- und sichtbaren Spiele der Töne Mienen und Geberden am deutlichsten, wie in ihren physiologischen Gründen am nachweislichsten sein. Aber auch bei den feineren Anstößen der inneren Lust oder Unlust des Gemüths

wird, je nachdem sich das Gefühl aus einem leichten gehobenen Zustande hinausdrängend in elastischer Beweglichkeit Hast und Kraft, oder aus einem schweren gedrückten Zustande eingezogen in schlaffer Herabstimmung, Schwerfälligkeit und Schwäche äußert, in dem Mienenspiele des Gesichts und dem Tonspiele der Stimme eine natürliche Verwandtschaft zu beobachten sein in Kraft der gleichmäßig und meist gleichzeitig von dem Gehirn ausgehenden reflectorischen Erregung des Herzens, der Lungen und der willkürlichen Bewegungsnerven. Wenn bei plötzlichen Überraschungen der Blutlauf sich staut, wird mit dem aussetzenden Athem die Stimme stocken, wie die Bewegung der Augenlider und Wimpern. Wenn bei zornigen Aufwallungen die Lunge den Athem wechselnd zurückzwängt und hinausstößt, während das Auge rollt, die Stirn sich runzelt, die Zähne knirschen, die Glieder in krampfhafter Erregung zittern, sich ballen, stampfen; wenn bei schwerem Kummer der Herzschlag gehemmt wird, der Athem erschlafft, das Auge sich senkt, die Kiefern sich trennen, die Glieder niedergebeugt sind; wenn in lebhafter Freude der Herzschlag sich erleichtert, der Athem sich beschleunigt, die Stirne erheiternd sich glättet, das Auge funkelt, Geberden und Mienen in wohliger Beweglichkeit spielen, überall werden diesen Erscheinungen die ähnlichen Einwirkungen des Innern auf die Stimmwerkzeuge und ihre Tonerzeugung zur Seite liegen: dieselben Impulse, die einen düsteren umschatteten Blick erhöhend erhellen, werden eine umschleierte gedämpfte Stimme erhellend erhöhen; derselbe Gefühlswechsel, der aus Mismuth in Übermuth überspringt, wird die erst (unter Erschlaffung der oberen Gesichtsmuskeln) gesenkten Mundwinkel nun durch die Verkürzung eben jener Muskeln emporziehen und die erst zusammengefallenen Wangen aufschwellen in Lachen: so wird er auch (unter den Veränderungen, die mit der veränderten Athmungsweise in der Mundhöhle und in den Umgebungen des Kehlkopfes hervorgebracht werden,) mit einer der Zusammenziehung der (erst gelähmten) Gesichtsmuskeln entsprechenden Anspannung der (erst abgespannten) Muskeln der Glottis die gepreßte Stimme erhöhen, beleben und an-

schwellen. Selbst bei Äußerungen schon mehr zusammengesetzter, mit geistigen Momenten versetzter Gefühle wird sich dieselbe Beobachtung fortführen lassen: bei einer Warnung hebt sich gleichmäßig die Stimme, hebt sich der Zeigefinger, hebt sich Augenlid und Wimper in entsprechender Bewegung. So erweisen sich diese beiden Natursprachen des Gefühls, zu deren Verständniß der natürliche Mensch keiner Unterweisung wie in der Begriffssprache bedarf, überall gleichartig in der Bedeutung ihrer sichtbaren und hörbaren Zeichen. Plato hieß ein Kind: sprich damit ich dich sehe! Er wollte aus der Stimme, wie man gemeinhin aus dem Gesichte versucht, seinen Charakter erkennen. Auch erkennen sich alle ausgeprägten Naturelle gleich scharf an Gesichtszügen wie an Tönen; wie wieder in der Zahllosigkeit der Individuen die Stimmen und Gesichter ins endlose verschieden und phthongognomisch wie physiognomisch gleich leicht unterscheidbar sind.

Mimik. Auf der Unterlage der sichtbaren Natursprache in Mienen und Geberden nun hat sich in steigender Fortschreitung von Natur zu Kunst die Mimik ausgebildet, wie die Musik — zunächst in der Sprache — auf der Unterlage der hörbaren Natursprache in Lauten. Wie diese hat sie ihre Schranken in dem Ausdruck der Gefühle. Für alle geistigen und sittlichen Zwecke, wenn sie z. B. verstandhafte Vorträge begleiten wollte, wären ihre Bewegungen in ähnlichem Verhältniß wenig sagend und bedeutend, wie die Betonungen des logischen Accents. Die Grenzen der Mienensprache sind selbst noch eingeengter als die der Tonsprache, weil jene flüchtiger vorüberzieht, wiewohl sie unter Umständen im Nu des Augenblicks, über gegenwärtigen sichtlichen Dingen, selbst lebhafter als diese zu wirken vermag. Die Tonsprache kann Gefühle einer stillen Sehnsucht ausdrücken, die sich auf Vergangenes oder Künftiges beziehen das nicht in die Augen fällt, und dort gerade kann sie dem Hörer das Innerlichste und Ergreifendste zu vernehmen geben, wo das nicht unmittelbar gereizte Mienenspiel dem Schauer wenig zu sagen hätte. Wo dagegen auf einen lebendigen gegenwärtigen Anlaß ein einzelnes Gefühl sich in aller plastischen Bestimmtheit erkennbar macht,

da werden die Diener des Gesichtssinnes, dessen klares äußeres Erkennen aller klaren inneren Erkenntniß von natürlicher Förderung ist, am wirksamsten und ausdrucksvollsten mitsprechen. Auf dem Puncte nun, wo die Mimik sich zu eigentlicher Kunst erheben wollte, war sie eben so innerlich und nothwendig, wie die Tonsprache, als diese sich kunsthafter gestaltete, gedrungen, sich in die Dichtung einzunisten; nicht sowohl in die gesprochene Dichtung (wo sie bei bloßer Recitation übel angebracht ist,) als in die gespielte, aufgeführte, dramatische Dichtung, an deren Hand sie sich zur Schauspielkunst ausbildete. In dem musikalischen Drama ging sie dann eine natürlichste Verbindung mit der Tonsprache der Musik ein. Auch die Mimik aber, ohne die Stütze der Worte zwar noch mangelhafter und dürftiger in ihrem Vermögen als die Musik, im Allgemeinsten deutlich, im Einzelnen räthselhaft, fühlte sich wie diese versucht, sich auf eine eingebildete Selbständigkeit zu erpichen und in der Pantomime ihre vereinzelte Kraft zu erproben; wo es zwar sehr charakteristisch ist, daß sie sich in ihrer Hülfsbedürftigkeit gewöhnlich die Instrumentalmusik, die eine Schlingpflanze die andere, zu gesellen pflegt. Die Pantomimik, die sich nach ihrem Rückzug in eine schemenhafte Isolirung mit diesem pomphaften Namen der Allmienensprache benennt, wird dann eben so hohl und leer wie die absolute instrumentale Pantomusik. Hat die Mimik in diesen ihren Beziehungen zu den redenden Künsten immerhin eine nebengeordnete Bedeutung, so hat sie dafür eine Entschädigung, indem sie zugleich den plastischen Kunstzweigen, und vorzugsweise der Malerei, ihr geistigstes Material geliefert hat. Wenn der Maler sich nicht das Todte der Natur, das zur Nachahmung still hält, zur bescheidenen Aufgabe nimmt, wenn er das Lebendige das er nachahmt nicht in todter Regungslosigkeit nachahmeu will, so ist das unendlich bewegte, unmöglich zu bannende Mienen- und Geberdenspiel (das zum Modellstehen nicht geschaffen ist, bei dessen Erfassung alle Kenntniß der Technik nicht fördert,) der schwerst zu treffende aber der geistigste, den Genius am stärksten herausfordernde Vorwurf seiner Kunst: die dann

in ihren unbewegten Gestalten, auf die seelischen Motive ihrer Haltung zurückweisend, den Kern des Wesens, den Inbegriff einer ganzen inneren Natur weiß offen zu legen. Auch der Maler kann dann in der Mimik seiner Figuren nur die Sprache der Gefühle reden, wie der Musiker in seinen Tönen; und er bleibt dabei leicht noch undeutlicher als der Tondichter, weil er sich das Wort nicht gesellen kann wie dieser, der mit der Hülfe des Wortes die Gemüthserregungen in ihrem bewegten Laufe zu begleiten vermag; zur Verdeutlichung seiner unbewegten Darstellung der beweglichen Gefühlssprache hat der Maler umgekehrt nur den einen Moment, in dem die Gemüthsbewegung, die er darstellen will, in Handlung übergeht, wo er die Mienen den Geberden und Körperbewegungen gesellend alle sichtbaren Mittel der Darstellung beisammen hat. Auch dann wirkt die gestaltende Kunst auf das Gemüth weit weniger lebhaft als die Musik; schon aus dem Grunde weil in der Natur selbst alle sichtbaren, oft leicht zu übersehenden, Bewegungen weit kürzer reichen und die menschlichen Sinne weniger wirksam treffen als die hörbaren, die nie zu überhören sind. Unmittelbare Berührung reicht nur auf Armes Länge; nicht viel weiter die mittelbare der Mienen und Geberden; die Stimme dringt in weit größere Ferne und durch ihre Dauer und Veränderung in weit größere Tiefe; wie denn jeder Gehörreiz an sich ungleich stärker als ein Gesichtsreiz auf den gesammten Organismus wirkt, ein betäubender Donnerschlag den Körper ganz anders als ein blendender Blitzstrahl erschüttert. Um dieser minder lebhaften Wirkungsweise willen pflegten die Alten die plastischen Künste als Bildungsmittel den bewegten redenden Künsten weit nachzustellen; wir möchten glauben, in einem nicht gerechtfertigten Maaße. Die bewundernswürdigsten Leistungen aller Kunst, die Bildwerke der Alten, sind wie aus der Aristotelischen Anschauung geschaffen, nach der die Seele, eine Entelechie, das Formbestimmende in dem Körper, das Wesen zu dem Stoffe, das Gepräge zu dem Wachse ist: die Betrachtung dieser leidenschaftlosen ruhigen Gestalten, in welchen nicht der symmetrische Reiz blos in Zusammenordnung der

Körpertheile, sondern die Schönheit der innen gestaltenden Kraft die große, unaufregende aber unerschöpfliche Wirkung übt, mußte auf die Erhöhung und Veredlung der Gesinnug einen vielleicht unmerklicheren, in der That aber eben so großen Einfluß üben wie die ethische Tonkunst der Griechen.

Die Tonkunst die Sprache der Gefühle.

Die altüberlieferte Meinung von Natur und Wesen der Musik.

Es ist ein alter Satz von Cicero, daß jede Bewegung der Seele von Natur ihren eigenen Blick und Ton und Körperbewegung habe; Blick und Ton hat man wie oft den Spiegel und das Echo der inneren Gefühle genannt, und in dem Tone vorzugsweise hat man das eigens zugerichtete Material für den Gefühlsausdruck, in der Stimme das eigentlichste Werkzeug der Empfindung gefunden. Schon frühe mußte man diese eigenthümliche Fähigkeit der Töne beobachten, die Bewegungszustände der Seele in innigster Weise, sprechend deutlich, tief vernehmlich auszusagen. In den grelleren Gegensätzen der Gefühle und ihrer verschiedenen schwunghaften oder gedrückten Äußerungen der Lust oder Unlust, der Fröhlichkeit oder Traurigkeit mußten den scharfsinnlichen Naturmenschen die mit den steigenden Affecten wachsenden Tonhebungen, die mit der Niedergeschlagenheit fallenden Tonsenkungen, die mit dem unruhigen Wogen der Leidenschaft wechselnden Tonsprünge in die Ohren fallen; es mußte ihnen in diesem Ebben und Fluten, diesem Licht- und Schattenwerfen der Lebensgeister und der Lebenszeichen die Verwandschaft einleuchten zwischen Gemüthsbewegung und Ton, und mehr als dieß, das Verhältniß beider zu einander wie Wesen zur Erscheinung, wie Ursache zur Wirkung. Die Tonkunst ergriff dann diese Natureigenschaft der Töne, um die Gefühlsseite des menschlichen Innern für sich zu einem Gegenstande eigener Nachbildung zu machen und diese mächtigen und tiefen Erregungsmomente des Seelenlebens aus der realistischen Erscheinung in eine idealistische zu übersetzen. Zu allen

Zeiten hat man daher die Musik die Sprache des Herzens, eine Offenbarung des Gemüthlebens genannt, deren Aufgabe die Darstellung, und, wenn ihre Wahrheit und wenn die Empfänglichkeit der Hörer groß genug ist, die Erregung von Seelenbewegungen sei. Was Göthe von dem Dichter sagte: ihn mache ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz; und was er an die Dichter sagte: wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen u. s. w., das ist wahrer und treffender noch von dem Tondichter als von dem Wortdichter gesagt. Musik sei Ausdruck der Seelenempfindung, ist ein chinesischer Spruch über 2000 Jahre älter als unsere Zeitrechnung. Von den Griechen, die diese Kunst wegen ihrer gefühlsreinigenden Wirkung als eines der wichtigsten Erziehungsmittel priesen, wissen wir, wie ganz sie dieselbe auf ihre seelische Seite hin ansahen, selbst in ihren einzelsten Bestandtheilen. Wenn im Mittelalter die gelehrten Schulmusiker diese Eigenschaft und Wirksamkeit der Tonkunst theilweise verleugneten, die Natursänger des Volkes haben sie niemals verleugnet. Die Theoretiker, die zu der musikalischen Renaissance zu Ende des 16. Jahrhs. eine Beziehung hatten, sprachen den Alten nach, was diese ihnen vorgesprochen hatten. Bei den praktischen Denkern des 17. und 18. Jahrhs., den Antipoden der Arithmetiker, gibt es keine andere Ansicht von dem Wesen der Tonkunst, als daß sie die Sprache der Gefühle sei; sie sahen sie als eine angewandte Gefühlslehre an, wie Bacon die Poesie als eine angewandte Sittenlehre und Weltweisheit. Wenn jener vereinzelte Gegner Rousseau's, der Realist Chabanon, weil er die Naturlaute der Empfindung, Lachen und Weinen, unästhetisch und nicht nachahmenswerth fand, lange vor den Theoretikern unserer Tage die Musik im Prinzip unabhängig erklärte von Allem was nachahmbar sei, so nannte doch selbst Er in Einem Athem das Prinzip der Tonkunst die Empfindung; selbst Er mußte zugeben, daß die Musik den verschiedenen menschlichen Gemüthsbewegungen kraft einer innigen und unerklärbaren Analogie entspräche. Alle ausübenden Tonkünstler von Händel bis auf Beethoven und Mendelssohn wußten nicht anders, als daß Wesen und Zweck der

Tonkunst der Ausdruck von Empfindungen sei. Alle Vocalcomponisten, selbst die dürftigsten Liedersänger, lassen sich, ob sie es wollen und wissen oder nicht, von dem Empfindungstone der Worte mehr oder minder, geschickter oder ungeschickter, den Griffel führen. Alle neueren Ästhetiker auch dieses 19. Jahrhunderts waren fast ausnahmslos einer so alt überlieferten Wahrheit nie versucht sich zu widersetzen. Selbst von den einzelnen elementaren Bestandtheilen und Mitteln der Tonkunst redend sprach man, wie die Alten thaten, immer unwillkürlich aus diesen ganz geistigen Beziehungen. Wenn man die Diatonik in ihren volleren Tongängen dem heiteren fröhlichen Musikstücke, die Chromatik in den kleineren schwächeren Schritten ihrer Halbtöne und Diesen den Trauergesängen angemessener fand; wenn man in den Tongeschlechtern den Unterschied von Dur und Moll als den des Bestimmten Hellen und Klaren gegen das Verhüllte, Dunkle, Gedämpfte bezeichnete; wenn man im Gebrauche der Tonarten, trotz allem Hader über die Möglichkeit oder Wirklichkeit einer inneren charakteristischen Verschiedenheit derselben, doch eine Übereinstimmung in der Verwendung der einen oder der anderen zu dieser oder jener Ausdrucksweise nachwies, immer ging man von der Voraussetzung einer Conformität dieser Formen mit einem inneren Gefühlsstande aus oder kam auf sie zurück. So hätte denn die 3000jährige, stets gleiche, stets unangefochtene Meinung von Natur und Wesen der Musik gegen alle Einwendungen gedeckt scheinen sollen. Es blieb der Überklugheit dieser Tage vorbehalten, diese jungfräuliche Burg mit Bolzenschüssen anzugreifen, durch die sie denn auch in der Meinung nicht Weniger ohne Mühe niedergeschossen wurde. Ein Philosoph (Herbart) war wohl der erste, der die neue Weisheit lehrte, die Musik lasse sich etwa zum Ausdruck von Gefühlen gebrauchen, dieß aber sei nicht ihr wahres Wesen, das er vielmehr auf den Regeln des einfachen und doppelten Contrapunctes beruhen sah! Ein Techniker (Dehn) variirte das nachsprechend in eine anders formulirte Behauptung, der man erst einen Sinn geben müßte: die Musik habe nicht Gefühle auszudrücken sondern anzuregen! Die Theorie der

neuesten Formalisten sahen wir war consequenter und resoluter: sie setzte fest, daß die Musik Gefühle weder auszudrücken noch anzuregen habe, daß sie zu beidem nicht gebraucht werden könne noch solle. Man muß sich auch darüber nicht wundern. Die Musik hat von ihrer formal technischen Seite so große wissenschaftliche Bedeutung, daß sich Tonsetzer und Forscher in die Richtung auf deren ausschließliche Pflege und Erforschung füglich verlaufen mochten. Zudem, wer möchte, wenn ihm auch die natürliche Beziehung der Tonkunst zu der Gefühlswelt noch so selbstverständlich ist, wer möchte behaupten, daß Jeder in der Musik den Empfindungsgehalt erfassen, daß sie immer und überall die Gefühle jedes Einzelnen anregen müsse? Selbst wenn es unbestreitbar ist, daß alle Musik, ob sie wolle oder nicht, Empfindung aussprechen müsse, wer sagt denn, daß jeder Hörer Gefühle hätte, die sie ansprechen könne? Die fade Salonwelt, die zum Concerte kommt um zu sehen und gesehen zu werden, die sollte verstehen, und auch nur gewillt sein zu hören? Die vielen Tagelöhner im Gelehrten- und Beamtenthum, die sich über mechanischer Kopfarbeit die Herzen verengt oder verrenkt haben, und die Rechenmaschinen des praktischen Lebens, die Tag und Nacht mit den Zahlverhältnissen des materiellen Interesses beschäftigt sind, die sollten hinter die Zahlverhältnisse der Töne kommen und noch hinter diesen auf Gefühlsverhältnisse rechnen? Auf Empfindungslaute in der Musik sollten jene blos Unterhaltungslustigen lauschen, deren Gehör in weitester Entfernung von ihrem Gefühle liegt, wenn es überhaupt einen Verbindungsweg zwischen beiden gibt? Nicht zu reden von den gemüthlosen Apathischen, die nicht fähig sind, bloße organische Veränderungen selbst nur in Folge von Alterationen des eigenen Gefühls, geschweige in Folge der natürlichen Gefühlsäußerungen Anderer, geschweige in Folge von künstlerisch nachgebildeten Gefühlsäußerungen zu erleiden! Wo in den Hörern wahrhafter musikalischer Kunstwerke ein bewußt empfindendes, warm und sympathisch empfindendes Wesen gebricht, da bricht sich die geistige Macht der Tonkunst schon an den äußerlichsten Enden am Schallrohr des Gehörsinns.

Die Forderung einer geistig begründete musikalische Kunstlehre.

Wenn man der Musik die Darstellung von Gefühlen zur Aufgabe stellt, so müßte man an den Ästhetiker die Forderung richten, diese ganz geistig gefaßte Aufgabe zu analysiren und die Mittel und Wege zu ihrer Lösung auseinanderzusetzen: die Gemüthsbewegungen einzeln zu zergliedern, ihre natürlichen Äußerungen nach untrüglichen Kennzeichen festzusetzen und die Weisen ihrer künstlerischen Nachahmung zu bestimmen. Wenn wir vorausschicken, daß dieser Zumuthung zu entsprechen wenn nicht unmöglich so doch außerordentlich schwierig ist, so wollen wir damit weder die Forderung überhaupt als unstatthaft bezeichnen, noch auch im besondern ihre Richtung an den Musikästhetiker als unstatthafter denn in anderen Künsten ablehnen. Alle ästhetische Wissenschaft aber, sobald sie von den technischen Regeln einer Kunst zu ihren geistigen Gesetzen übergehen will, ist in dem Fall, nach kurzen Ausgaben die Baarzahlungen ihrer Weisheit einzustellen und auf die Instincte des schöpferischen Genius zu ziehen. Und bei dieser Stelle wird der Ästhetiker um so rascher angelangt sein, je mehr wissenschaftlichen Werth und Bedeutung die Technik einer Kunst an sich selber hat. In der Poetik nimmt sich der geistige Theil der Aufgabe gewöhnlich am stattlichsten aus, denn die ganze Technik der Poesie beruht auf einer geringfügigen Disciplin, der Metrik, die gerade in den größten Gattungen der Dichtung von der geringsten Schwierigkeit ist. Und doch: zieht man aus den geistreichsten Poetiken ab, was zur Charakterisirung der poetischen Gattungen, abstrahirend von dem Geleisteten, gesagt ist, so wird man das, was praktisch über das zu Leistende gelehrt wird, auf eine verschwindende Summe herabsinken sehen: der Kunsturtheiler appellirt auch da an das Genie des Künstlers und weist ihn auf Welt und Natur hin, wie Grotius den Schüler der Politik auf die täglichen Vorfälle der Geschichte als auf den besten Lehrmeister verwies. Viel auffallender noch ist die geringe Leistung der Ästhetik in anderen Künsten. Wenn Baumeister, Bildhauer, Maler über ihren Studien in Mathematik und Mechanik, in Anatomie und Archäologie, in Perspective und Farbenkunde erschöpft sich endlich umsehen nach einiger

Anweisung über die Art und Weise, wie sie den höchsten Anforderungen an ihre Kunst am geistreichsten Genüge thun sollen, so werden sie Alle Mühe haben, nur wenige, selbst nur bloße Versuche geistvoller und klarer Belehrung aufzufinden. Ebenso geht es dem Tonkünstler, der die Kunst des Satzes aus dem Grunde inne hat und nun in seiner Musiklehre nach den Stellen blättert, die ihn über die Welt des Gemüthes aufklärten, die ihm die Natur der Stimmungen, der Gefühle, der Leidenschaften, deren Darstellung man ihm zur Aufgabe stellt, nicht in vagen Allgemeinheiten, sondern in ausführlicher Besonderheit auseinander legten und ihm in seinem Materiale, in Rhythmen Tönen Intervallen Melodien und Harmonien die Farben bezeichneten, welche er zu mischen habe, um den Ton dieses und jenes Affectes richtig zu treffen. Wie der Maler an seinen Ästhetiker, wenn er das Geistige in seiner Kunst so stark betonte, eine angewandte Physiognomik verlangen würde, so der Tonkünstler an den seinigen eine angewandte Phthongognomik. Man weiß, daß im vorigen Jahrhundert eine Zeit war, da man in allen Disciplinen der Wissenschaft, der Kunst und des Lebens von einer außerordentlichen Neugier nach dem Zusammenhange der physiologischen und psychischen Erscheinungen erfaßt war, da man denn auch an die Begründung einer Physiognomik Hand anlegte, ausdrücklich in der Aussicht auf ihre praktische Anwendung und Verwendung in allen Richtungen des Lebens, der Kunst und der Wissenschaft zugleich; man weiß auch, daß dieß unbefriedigende Bruchstücke und Versuche blieben; und man kann wissen, daß auch fernerhin alle ähnlichen Versuche ungenügende Bruchstücke bleiben werden und müssen. Lionardo da Vinci bezeichnete den Malern (in seiner Abhandlung über Malerei) als die schwierigste ihrer Aufgaben die Darstellung der raschesten Körperbewegungen der Laufenden, Streitenden, Werfenden u. s. f., und als das Feinste unter diesem Schwierigsten die flüchtigsten, die geistigen Bewegungen des Gesichts, die Ausdrücke lebhafter Seelenbewegungen; er versprach ihnen vieles darüber zu sagen, aber er sagte nichts darüber, als daß er die Kunstschüler auf die Beobachtung der Mienen

und Geberden der Stummen, auf das Studium der unwillkürlichen Acte bewegter Naturmenschen verwies, die sich unbemerkt glauben. Nicht anders aber als mit der Physiognomik und ihrer Anwendung auf die plastischen Künste würde es sich mit einer Phthongognomik und ihrer Anwendung auf die Musik verhalten. Und dieß aus folgenden Gründen. Solche Lehren für diese Künste fruchtbar darzustellen, dazu gehörten einmal die vollendetsten praktischen Künstler, die fähig und bereit wären, die verschiedensten Tonspiele und Mienenspiele der Natur in jedem Augenblicke abzulauschen und so rasch wie charakteristisch in Noten oder Zeichnungen zu fixiren, weil nur durch Darlegung zahlloser Beispiele zu einer solchen Lehre überhaupt der Grund zu legen wäre. Die Künstler aber, die dieß Talent besäßen, würden es nie an so zerstreute und zugleich so pedantische Studien vergeuden wollen; sie würden die Schüler lieber an ihr Beispiel als an irgend eine Lehre verweisen. Zu solch einer Lehre gehörten nicht allein solche praktische Künstlernaturen, sondern auch Männer, die mit der vollkommensten wissenschaftlichen Kenntniß der Technik ihrer Künste zugleich die allgemeinste Bildung und die ausgebreitetste weltmännische Menschenkunde verbänden. Diese letztern Eigenschaften pflegt das künstlerische wie das gesellige Genie auf ganz instinctivem Wege zu erwerben; für den Kunstlehrer, den wir suchen, würde noch erfordert werden, daß er zu allen den angeführten Besitzen auch noch die Gabe hinzufüge, sich von Allem die bewußteste Rechenschaft zu geben, und wieder die Errungenschaften seines seltenen Geistes in das Bewußtsein Anderer klar und deutlich übertragen zu können. Mit keinen geringeren Begabungen als diesen scheint der Preis einer solchen Kunstlehre zu erjagen. Wäre nun aber diese kaum denkbare Vereinigung all dieser Eigenschaften in Einer Persönlichkeit gegeben, so begännen dann erst die gegenständlichen Schwierigkeiten der Aufgabe, die geradezu an das Unmögliche grenzen. Es sind dieß dieselben Schwierigkeiten, die schon der Pater Mersenne[1] bei dem Versuche der Notirung der gesprochenen Rede empfand, der in den klarsten Worten sagte: man könne darüber keine Regeln auf-

[1] Vgl. oben S. 24.

stellen, wenn man nicht die Unermeßlichkeit der Einbildungskraft und der Launen der Menschen in einige Maximen einschließen wolle, die aus dem Unendlichen eine endliche Sache machen würden. Man mag die allgemeine Natur der Gefühle und Leidenschaften von Grund aus kennen, man mag ihre Arten und Grade in die schärfsten schematischen Gruppen geordnet haben, man mag die Rhythmen, die Grundtöne, die Accente und alles was die Elemente ihrer Natursprache ausmacht, auswendig wissen: es gibt nicht Eine Gemüthsbewegung, wie bestimmt und stark sie geartet sei, die sich selbst in Einem und demselben Menschen einmal wie das andremal äußerte, für die es also einen allgemeingültigen künstlerischen Ausdruck gäbe. In der reichen Mannichfaltigkeit des Lebens wechselt unter den Einwirkungen der vielgestaltigsten Verhältnisse, unter der Zumischung der verschiedenartigsten begleitenden Leidenschaften Vorstellungen und Einbildungen ihre Weise, ihre Stärke, ihre Färbung in jedem Momente einer jeden Lage eines jeden Menschen, so daß der Tonkünstler, der irgend eine Gemüthsbewegung darstellen soll, immer zugleich die Zeit zu beachten hat in der, und den Ort an dem, und den Gegenstand um den, und die Person in welcher der Affect in Bewegung kommt. Da Vinci deutete gelegentlich an, daß hier der Grund lag, warum er die Bewegungen der Leidenschaft an der Natur zu studiren rathen mußte: ihm war es schon eines der wunderbarsten Werke der Natur, daß nie, auch nicht in den ruhenden Dingen, irgend ein Besonderes mit Genauigkeit dem anderen gleicht, geschweige die Bewegungen der Menschen, die schon durch Alter Stand und Geschlecht so durchaus verschieden sind. Blickt man von den so beweglichen Gegenständen der musikalischen Nachahmung zu den Mitteln und Wegen der Nachahmung herüber, so zerbröckelt hier das Material, wo man anfaßt, in einer ähnlichen Weise, ohne feste Anhaltpuncte zu gewähren. Man hat die Tonarten nach ihrem seelischen Ausdruck zu charakterisiren versucht, und nichts Burleskeres kann man zusammenstellen, als die grell widersprechenden Ergebnisse, zu denen man da und dort gelangte. So hat man auch über die psychische

Bedeutung der Intervalle philosophirt; allein von jedem einzelnen der auffallenderen Übergänge würde sich nachweisen lassen, daß man ihn bald zu sinnlich malerischen, bald zu blos emphatischen, bald zu geistig charakteristischen Zwecken, und zwar zu den allerverschiedensten, verwenden, ja daß der Sänger dabei durch gut oder schlecht angebrachtes Überschleifen die Absicht des Setzers einmal trefflich verdeutlichen, das andremal gänzlich zerstören könne. Hier ist Alles Zwei- und Vieldeutigkeit, und erhält seine Bestimmtheit erst durch die inneren und äußeren Beziehungen und Verbände zu dem Umgebenden, genau wie in dem gegenständlichen Theile der künstlerischen Aufgabe, in den Regionen der Gefühle. In so verwickelten Aufgaben nun wird sich der Künstler, den man sie im einzelnen erst lehren sollte, niemals zurechtfinden; der die Schule der musikalischen Technik durchgemacht hat und die Anlage zu einer instinctiven Erkenntniß des Welt- und Menschentreibens in sich trägt, wird sie fast ohne jede Anweisung lösen. Die Künstler, die so thun, werden durch ihre mustergültigen Schöpfungen den festesten Grund für die musikalische Ästhetik gelegt haben, auf welchem Jeder stehen muß, der ihnen nach-denken und nachlehren mag. Denn wohl kann man den klassischen Werken dieser Art nachdenkend dahin gelangen, nicht in jedem einzelnen Falle, an jeder einzelnen Stelle angeben zu können, in welcher Weise, in welcher Richtung, bis auf welche Weite die Mittel und Kräfte der Tonkunst wirken können und sollen, wohl aber die allgemeinen Grenzen ihrer Wirkungs- und Leistungsfähigkeit zu umschreiben und den denkenden Künstler in diesen geistigen Gebieten zu o r i e n t i r e n, damit er, angewiesen sich im Einzelnen seine Wege selbst zu finden, sie nicht ausschweifend über die fernste Grenze hinaus suche und nicht eingeengt in die nächsten Schranken zurückzäune. In diesem Geschäfte der Orientirung versuchen sich die nachfolgenden Erörterungen. Es ist dieß Geschäft in einzelnen Andeutungen, namentlich von Physiologen, nicht selten versucht worden, in einer gewissen Ausführlichkeit auch von zwei Denkern der praktischen Philosophenschulen des vorigen Jahrhunderts, die sich in Deutschland um Mendelssohn, in Frankreich um Rousseau gruppiren.

In Deutschland hat ein Mann aus dem Berliner Kreise der Anhänger Mendelssohns, ein Laie, der für seine musikalische Lehre keine anderen Meister als etwa Mattheson und Marpurg hatte, der aber in italienischer und französischer Musik wohlbewandert, ein Bewunderer Graun's und der Bache war, (Von der musikalischen Poesie. [Von Christ. Gottfr. Krause] Berlin 1753.) ohne System und Methode, zu einer solchen Orientirung des Tonkünstlers vortreffliche Bemerkungen gemacht von einer für jene Zeit oft überraschenden Feinheit. In Frankreich unternahm Grétry (mémoires ou essais sur la musique. ed. 2. 1829.), angewidert von dem ewigen Wiederkäuen der technischen Gelehrsamkeit in den Werken der Zarlino, Tartini und Rameau, die nicht Einen bewegenden Gesangszug anzugeben fähig waren, „einen Versuch über den Geist der Musik" in einem systematischen Zusammenhang zu entwerfen; seine wesentlichste Leistung aber war, die Schwierigkeiten der Aufgabe unwissentlich recht grell ins Licht zu setzen. Um „eine neue Kunst empfindender Musik" zu schaffen und deren Prinzipien zu entwickeln, dünkte ihm ein ganzer Band nicht genug. Er wollte nur eine Skizze geben, und er brauchte zu der bloßen Skizze mehr als Einen Band; er gab eine Analyse der Leidenschaften und Charaktere, und verweilte mehr bei den Letzteren, einem Gegenstande der zum größten Theile ganz unmusikalischer Natur ist; er verbreitete sich über alle möglichen sittlichen und geistigen Gefühle, die der Tonkünstler kaum zu berühren vermag; dagegen das Gebiet der für ihn wirklich ausdrückbaren reinen Gefühle vermochte er nicht einmal scharf zu entdecken, geschweige in seinen Grenzen richtig zu umschreiben. Die bloße Orientirung, zu der wir uns bescheiden, gelang ihm nicht, der sich anmaßend einer größeren Aufgabe gewachsen glaubte.

Was ist Gefühl?

In keinem Bereiche der inneren Menschenkunde scheint, ganz abgesehen von aller Beziehung auf die Tonkunst, für die Wissenschaft der Psychologie selbst eine Orientirung so angezeigt, wie grade in den Regionen des Gefühlswesens. Der Sprachgebrauch scheint die abliegendsten und widersprechendsten, physischen und psychischen Zustände in

den Einen Namen und Begriff des Gefühls zusammenzufassen, von den niedrigsten Körperempfindungen und Sinnengelüsten an bis zu der Verbindung der schönsten Neigungen mit den erhabensten Ideen hinauf. Wir nennen Gemeingefühl das animalische Lebensgefühl, in welchem uns der Instinct der Selbsterhaltungs- und Bewegungstriebe, die auf die natürliche Ersetzung und Äußerung, die Einnahme und Ausgabe der Lebenskraft gerichtet sind, das Innewerden des eigenen Daseins, die Empfindung der Zustände und Veränderungen unseres körperlichen Organismus vermittelt. Wir nennen Alles, was dieser leiblichen Existenz in leiblicher Sphäre Störung oder Förderung bringt, Genuß bietet oder Beschädigung droht, den Sinnenschmerz in Aug' und Ohr, wenn sie durch einen übermächtigen, zwischen dem aufnehmenden Sinn und dem aufzunehmenden Gegenstand außer Verhältniß stehenden Eindruck geblendet oder betäubt werden, wir nennen Hunger und Durst, und Frost und Hitze, wir nennen die Reize der Wollust Gefühle, wir reden von einem Krankheits- und Gesundheitsgefühle. Wir nennen Gefühle eine ganze Kette von feineren sinnlichen Eindrücken, die sich schon abheben von den blos animalischen Zuständen: die Reflexe des leiblichen Behagens und Unbehagens in den harmonischen oder mistönigen Stimmungen der Seele. Wir benennen Gefühle mit dem Namen von Freud und Leid, Bezeichnungen die wir ebenso von Ereignissen gebrauchen die in uns Freud und Leid erzeugen, die also von Ursachen auf Wirkungen oder umgekehrt übertragen sind. Wir nennen Gefühle eine ganze Welt von Gemüthszuständen, die von dieser Grenzmark des sinnlichen und geistigen Lebens aus sich weithin verbreitet in die reiner psychische Sphäre: die idiopathischen, auf unser eignes Selbst bezogenen seelischen Reactionen auf äußere oder innere Sensationen, je nach unserem persönlichen Verhalten zu den empfangenen Eindrücken; zunächst die trüben oder hellen Zustände des Gemüths, Stimmungen oder Färbungen, Vor- oder Nachempfindungen des Froh- oder Trübsinns, in Folge von blässeren Erinnerungen, zweifelhaften Aussichten oder unklaren Vorstellungen, ohne bestimmte Ver-

anlassung einer greiflichen gegenwärtigen Thatsache; dann die schärfer unterschiedenen, unendlich mannichfaltigen Lichter nnd Schatten, die durch deutliche, gegenwärtige, aus bestimmten Ursachen stammende, lebendige Eindrücke in unsere Seele geworfen werden von dem innerlichsten Entzücken und Entsetzen bis zur oberflächlichsten Fröhlichkeit oder Verstimmung herab. Wir nennen Gefühle die selbstlosen sympathischen Regungen der Lust die wir bei fremden Freuden, der Unlust die wir bei fremden Leiden, und wieder entgegengesetzte selbstsüchtige und antipathische Regungen, die Schadenfreude die wir bei fremdem Unglück, den Neid den wir bei fremdem Glücke empfinden. Wir nennen Gefühl einen gewissen geistigen Tastsinn, die angeborene Leichtigkeit der Anschauung, mit der wir uns vor sittlichen und geistigen Problemen, ohne zu reiferer Einsicht oder vernünftiger Wahl gelangt zu sein, in einer Art von moralischem oder intellectuellem Instinct entscheiden, einen Sinn, vor dessen dunklen irreleitenden Antrieben man uns nicht selten warnt, dessen klarsichtigen richtig steuernden Anleitungen man uns ebenso oft selbst mehr als dem sondernden Verstande zu vertrauen heißt. Wir nennen Gefühle die ideellen Vorneigungen, mit welchen wir uns, bei ausgebildetem Geiste, wenn wir uns als Glieder der großen menschlichen Gesammtheit erkennen, das Wohl und Weh der Gesellschaft unterscheidend, den erhaltenden und fördernden, den verbessernden, verschönernden, vergeistigenden Kräften und Wirksamkeiten zuwenden: wir schreiben uns Rechtsgefühl, Sittengefühl, Freiheitsgefühl zu, wenn unser Inneres lebhaft reagirt bei der Übereinstimmung oder bei dem Widerspruche menschlicher Handlungen mit der Rechtsordnung oder dem ewigen Sittengesetze, bei der Erweiterung oder Verengerung des natürlichen Spielraumes, den die menschlichen Kräfte zu ihrer Übung verlangen; wir schreiben uns Schönheitsgefübl zu, wenn wir eine Empfindlichkeit besitzen für alles äußere Ebenmaas und Wohlbildung in todten und lebendigen Formen, für alles innere Ebenmaas und zweckmäßige Gliederung in Kunstwerken und geistigen Erzeugnissen; wir nennen Wahrheitsgefühl das reizbare Wohlgefallen

und Misfallen an der Reinhaltung oder Trübung, dem Ächtgepräge oder der Fälschung der Wahrheit; Ehrgefühl die Empfindlichkeit, mit der wir uns gegen Verletzungen unseres Selbstgefühls auflehnen; wofür wir eben so oft Rechtssinn, Schönheitssinn, Wahrheitssinn sagen, weil dieß Alles mehr Gesinnungen als Gefühle sind, die mehr vom Urtheil als von dunkler Empfindung bestimmt werden. Wir nennen Selbstgefühl jene höchste Empfindung von unserer menschlichen Würde, die uns hindert Gemeines in Gedanken und Strebungen an uns herantreten zu lassen. Wie wir so, in scheinbarem Widerspruche mit dem üblichsten Gebrauche des Wortes, der in jedem Gefühle etwas Instinctives und Sinnliches voraussetzt, ästhetische moralische und intellectuelle Gefühle bezeichnen, die überall auf einen geistigen Grund verpflanzt sind, so nennen wir auch wieder Gefühle die heftigeren Gemüthsbewegungen, die mit den Anfängen des bewußten Willens, mit dem Bewegungs- und Begehrungstriebe zusammenhängen, wenn sie in einer Überstärke der Zu- oder Abneigungen, des Wunsches oder Abscheues zu Bestrebungen und Handlungen drängen. Wenn wir alle jene mit geistigen Momenten verquickten Gefühle oder Gesinnungen, die wir anführten, mit dem bestimmten Nebenbegriffe des Bestrebens denken, so daß sie nicht durch eine bloße Reaction der Empfindung sondern durch eine Action der Begehrungstriebe bestimmt sind, so sprechen wir ebenso oft von Freiheits- Ehr- Tugend- und Wahrheitsliebe. Denn wir nennen Gefühl, ja wohl selbst vorzugsweise das Gefühl aller Gefühle auch die Liebe, die zwar ein höchst gemischtes Aggregat ist, in dem sich sinnliche, seelische, sittliche, geistige Vorstellungen und active Bestrebungen, wie wir sie den bisher bezeichneten Gefühlen einzeln beigemischt gesehen haben, alle zusammen vereinigen. Der beigemischten strebenden Triebe wegen hört man daher die Liebe eben so oft als die Leidenschaft aller Leidenschaften bezeichnen. In dem Gebrauche dieses Wortes herrscht eine ähnliche Verwirrung, wie in der Anwendung des Begriffs der Gefühle. Das Beiwort leidenschaftlich meint selten etwas anderes als den heftigsten Grad des

Gefühls, der Gemüthsbewegung, des Affects; das Hauptwort braucht man gewöhnlich für stehende einseitige Hänge zu Spiel, zu Jagd, zu Gelderwerb u. s. f., die durch Einwurzelung und Überwucherung aller anderen Triebe zu stehenden Lastern oder Tugenden geworden sind, die nicht mehr Neigung, sondern das Gewöhnen an die Neigung, das Fröhnen unter der Neigung bedeuten, das dann die ursprünglichen Gefühlsreize, die der anfänglichen Neigung zu Grunde lagen, wohl ganz abzutödten pflegt. Blickt man auf diese ganze Masse von sinnlichen und seelischen Vorgängen zurück, die man alle unter dem Einen Namen von Gefühlen begreift, so bleibt nur Eine Wahl: entweder wir müssen den Sprachgenius anklagen, einen Wirrwarr von unverträglichen Elementen zusammengemischt zu haben, oder es muß alle die einzelnen so genannten Gefühle ein Etwas begleiten, das in einem reinen einfachen Sinne des Wortes, in Einerlei Sinn, wahres und wirkliches Gefühl ist. In diesem Chaos nun muthen wir dem Tonkünstler zu sich orientiren zu sollen, als in der Welt in der er sich zu bewegen hat; in diesem Chaos machen wir uns anheischig ihn durch unsere Wegweisung orientiren zu wollen! Wenn dieß eine Lehreranmaßung scheint, so wollen wir sie in eine demüthige Schülerbescheidung verkehren durch ein überraschendes Bekenntniß. Die Tonkunst selber ist es, die sicherer, entscheidender, klarer, weiter reichend als Psychologie oder Physiologie, das Licht in dieses Dunkel, die Ordnung in dieses Chaos trägt, die aus dem Wirrsal selbst den Faden spinnt, der in dem Labyrinthe traulich heimisch macht. Vischer — Köstlin haben gesagt, man könne vielleicht die Mechanik der Gemüthsbewegungen an ihrem musikalischen Ausdrucke, dem genauesten und feinsten den man kenne, studiren; „was das Gefühl sei, erführen wir so entschieden nur durch die Musik, daß eigentlich der Apparat dieser Kunst von dem Psychologen zu Hülfe zu nehmen sei, um das innere Leben des Gefühls, auch abgesehen von der Kunst, zu beleuchten." Genau so ist es. Die bloße Erkenntniß des Prinzips dieser Kunst, das wir aufstellen, erhellt sie selbst und den großen Gegenstand ihrer Aufgabe zugleich. Beruf und Wesen der

Musik kann nicht schärfer bezeichnet werden als in dem Satze: daß eigentliche, recht benannte, wahre, einfache Gefühle nur die sind, die musikalisch ausgedrückt werden können. Solcher Gefühle — (dieser Satz, der in der neueren Physiologie und Psychologie kaum je mit ganzer Bestimmtheit ausgesprochen worden ist, war für Aristoteles eine ganz geläufige selbstverstandene Kenntniß,) solcher Gefühle gibt es nur zwei: das Wohl- und Wehegefühl von Lust und Unlust, von Freude und Leid. Was in den zusammengesetzten, in andere Geistes- oder Seelenthätigkeiten verwickelten, nur uneigentlich so genannten Gefühlen von wirklichem Gefühle ist (und in allen den Spielarten die wir nannten gibt es dergleichen,) bezieht sich auf die Beimischung dieser Empfindung eines inneren, unserem Dasein förderlichen oder zuwidern, angemessenen oder unangemessenen Zustandes. Das Gefühlswesen, auf diesen reinsten Grund zurückgebracht, wo der Gefühlsausdruck der Musik kein Object zu nennen braucht und sich selbst nur Lust oder Unlust nennt wie sie bei unzähligen Objecten rege werden mag, kann von der Tonkunst im Allgemeinen auch ohne die begriffliche Unterstützung des Wortes dargestellt werden; eine Trauermelodie und ein Jubellied, auch blos gespielt, wird Niemand verwechseln. Und auf der anderen Seite: Alles was die Musik in den verwickeltsten jener zusammengesetzten Gefühle, auch bei der nachdrücklichsten Unterstützung durch das verdeutlichende Wort, ausdrücken kann, beschränkt sich auf diese einfachsten Mitbestandtheile der Empfindungen von Lust oder Unlust.

Wir bezeichnen die Acte, in welchen wir der Außenwelt und ihrer einzelnen Gegenstände inne werden, durch zwei parallele Paare von Benennungen, deren Eines (Wahrnehmung und Vorstellung) von der Thätigkeit des anschauenden, mit der geistigen Seite des menschlichen Wesens nächst zusammenhängenden Gesichtssinnes, das andere (Empfindung und Gefühl) von den Zuständen und Äußerungen des animalischen Gemeinsinnes hergeleitet scheint. Wir nennen Wahrnehmung und Empfindung die Aufnahme der äußeren Erscheinungen durch unsere Lust und Unlust.

Sinnesorgane; wir nennen Vorstellung und Gefühl den durch die Sinne dem Centralorgane vermittelten Eindruck der Sinnesanschauung. Der Ausdruck Empfindung, den wir so in der Einen Hälfte dieser Doppelaction, die uns näher angeht, der objectiven äußeren Sphäre zuweisen, wird gewöhnlich (und wir selber folgten vielfach diesem Gebrauche,) mit dem Ausdruck Gefühl, dem wir die subjective innere Sphäre vorbehalten sollten, für gleichbedeutend genommen. Und kein Namentausch wird gerechtfertigter oder doch verzeihlicher sein als dieser, weil in jenen Vorgängen gemeinhin successive Momente verschiedener Acte kaum zu unterscheiden, und wahrnehmbar nur dann sind, wenn die aufzunehmenden Gegenstände unklar oder noch unfertig, wenn die aufnehmenden Sinne trüb oder noch unbereit sind. In der zwiefachen Bezeichnung des Empfindens und Fühlens, und des Wahrnehmens und Vorstellens, die wir für die Empfangnahme der äußeren Eindrücke und ihre Vermittlung an das Innere bedürfen, liegt bereits ausgedrückt, daß die weiteren Operationen der Seele, die von diesem zwiefachen Prozesse ausgehen, nach zwei unterscheidbaren Seiten sich spalten: wir versuchen auch diese, nicht sowohl in abstracten Formeln zu charakterisiren, als anknüpfend (wie zuvor) an die sinnbildliche Plastik der Sprachbenennungen möglichst zu versinnlichen. Das erregte Sinnesorgan stellt dem Mittelpunct des Seelen- und Geisteslebens von dem erregenden, wahrgenommenen Dinge ein abgespiegeltes Bild vor, das gleichsam, wie die Gesichtsgegenstände von dem Auge, in einer gewissen objectiven Entfernung von dem inneren Sinne bleibt; oder es theilt jenem Mittelpuncte, dem Centralorgan, zugleich den fühlbaren Eindruck wie eines Bildgepräges von dem empfundenen Dinge mit, das gleichsam, wie die körperlichen Affectionen des animalischen Gemeinsinns, mehr durch eine sinnliche Berührung, als eine bloße seelische Rührung des afficirten Wesens ein individuelles Gefühl erzeugt. Auf jener Seite zieht das angeschaute Bild die (mehr dem äußeren Gegenstande zugekehrte) Vorstellung in die übersinnliche Richtung der klareren Erkenntniß, in die selbstlose Thätigkeit der gegen-

ständlichen Erforschung der Dinge und ihrer Beschaffenheit an sich; wobei das Gefühl sich gleichgültiger und theilnahmloser verhält. Auf dieser Seite wird das gesammte Ich durch den empfindlicher berührenden, eingeprägten Eindruck des sinnlich Empfundenen eine fühlbare Veränderung in sich gewahr, es wird kraft dieses erregten Gefühles eine Beziehung, eine Bedeutung des Empfundenen für sein eigenes Wesen inne, und läßt sich so in die sinnlichere Richtung, in den selbstischen Trieb ziehen, den Gegenstand, je nach der anziehenden oder abstoßenden Wirkung seines Eindruckes, zu ergreifen oder zu entfernen, zu erstreben oder ihm zu widerstreben; wobei die Vorstellung sich leicht verdunkelt und den Weg der helleren Einsicht und Erkenntniß versperrt. Beim Vorstellen geht etwas in uns vor, was uns außer uns zu näherem Erkennen dessen treibt, was den Vorgang im Innern veranlaßte; beim Fühlen geht etwas mit uns vor, was uns außer uns zu Strebungen treibt, um mit dem Veranlassenden wieder etwas vorzunehmen, es uns zu nähern oder zu entfernen. Auf jener Seite liegen die Anfänge des geistig betrachtenden Lebens, der noch dunkeln Thätigkeit des Verstandes, dessen erste Vor-Gefühle die Eindrücke von wahr und falsch sind; auf dieser Seite liegen die Anfänge des handelnden Lebens, der noch dunkeln Thätigkeit des Willens, dessen erste Vor-Urtheile die Eindrücke von Lust oder Unlust sind die das Wesen alles Gefühls ausmachen, das neben der Vorstellung des Äußern eine Vorstellung des Innern, des Eigenlebens in sich schließt und alles dessen was diesem in dem vorgestellten und empfundenen Gegenstande entspricht oder widerspricht. Auf jener Seite würden wir, unter der bloßen Führung des beobachtenden, an die Außendinge sich hingebenden Geistes, mit diesen Dingen mehr selbstlos und unpersönlich zusammenfallen; auf dieser Seite lernen wir im Gefühle mehr uns selbst, im Gegensatze zu der äußeren Welt, erkennen und stellen uns in einer ganz persönlich bestimmten, individuell unterschiedenen inneren Reaction, die zu Strebungen weiter führt, ihr gegenüber. Wie das körperliche Gemeingefühl, das in allem Organischen thätig ist, in dem

Naturdrang nach der nothwendigen Erhaltung und der möglichen Erweiterung des eigenen Daseins, nach Allem begehrt und sich gegen Alles sträubt, was diesem Drange befriedigend entgegenkommt oder widerstrebend entgegentritt, so regt sich bei allen sinnlichen wie unsinnlichen Eindrücken das psychische Gefühl, das noch auf den letzten Stufen seiner geistigen Verfeinerung mit sinnlichen Elementen versetzt bleibt, sich entfaltend in Lust und in Begehrung oder sich einziehend in Unlust und in Verabscheuung, je nachdem die Außendinge, von denen es erregt wird, der sinnlichen Existenz oder dem Gemüthe oder beiden in dem Augenblicke ihrer Einwirkung Spielraum gewähren oder entziehen, Genuß bieten oder Schmerz bereiten, Vergnügen Zuneigung und Wohlgefallen oder Misvergnügen Abneigung und Misfallen erwecken, je nachdem sie mit der Natur, mit den allgemeinen Bedingungen oder den besonderen Verhältnissen des äußeren oder inneren Lebens übereinstimmen oder streiten, sie angenehm oder unangenehm, angemessen oder unangemessen, freundlich oder feindlich, gleich- oder fremdartig, zuträglich oder unzuträglich berühren, sie bejahen oder verneinen, fördern oder hemmen, beengen oder erweitern, bereichern oder berauben, vervollkommnen oder beeinträchtigen, beugen oder heben, erhellen oder verdunkeln. So mannichfaltig unterschieden nun diese, durch die Sinnesorgane erregten inneren Gefühle sind, so unterschieden ist der Reflex dieser Gefühle auf die Bewegungsnerven, der Drang der inneren Natur, die empfangenen Eindrücke wieder auszudrücken. Dieß, haben wir vorgreifend bereits gesehen, geschieht zunächst und am unwillkürlichsten in den Bewegungen der Mienen und Töne, am ausdrücklichsten und nachdrücklichsten in den Tönen, die uns zu der best ausgestatteten Sprache des Gefühles geschaffen schienen. Es sind nur zwei gegensätzliche Pole, um die sich die Welt der Gefühle dreht, Lust und Unlust; aber ihre Spielarten, Mischungen, Kreuzungen, Verquickungen, Veränderungen sind nach den Anlässen in Menschen und Dingen endlos unabsehbar. Es sind zwei entsprechende gegensätzliche Pole in der Welt der Töne, Wohlklang und Mis-

klang, die schon in dem bloßen Tonmateriale an und in sich die Pole der Empfindungswelt, Lust und Unlust, widerspiegeln; aber endlos unermeßlich, wie die Veranlassungen der Modificationen der Gefühle, sind die Wechsel in den Auslassungen der Tonsprache, die sich um die Achse jener Endpuncte bewegend bilden. Es ist nur Ein physiologischer Mechanismus, der durch die Erregungen der Seele in Bewegung gesetzt zu den lautbaren Äußerungen der Stimme treibt; aber tausendfältig abgestuft wie die Grade und Weisen jener Erregungen sind die durch sie bedingten Veränderungen, welche die Stimmbänder über ihre natürliche Lage spannen und erschlaffen und dadurch den endlos mannichfaltigen Wechsel der Ton-Lagen Gänge Beugungen und Färbungen erzeugen, in welchen sich die Tonsprache bewegt. Der Tonkünstler, welcher der menschlichen Seele diese reiche Gefühlssprache in unverfälschter Unmittelbarkeit abzulauschen versteht, knüpft seine Kunst mit unzerreißbaren Banden an die ewige Menschennatur an und wird zu dem Menschengeiste reden, so lange die Gesetze der Organisation dieselben bleiben die sie von jeher waren. Man begreift aber, daß keine Kunstlehre vermöchte, auf die Innerungen oder die Äußerungen der Gefühle gerichtet, auf physiologisch-psychologischem oder musikalischem Wege in alle ihre geheimsten Schlupfwinkel einzudringen. Ihre Aufgabe kann nur sein, das Gebiet der Gefühle im Ganzen zu umwandern und im Großen zu durchwandern. Und dieß wollten wir an dem Ariadnefaden der Tonkunst selber unternehmen, mehr die Kunstlehre orientirend als die Kunst, die ihre Wege von selber fand.

Vielleicht ist es nicht überflüssig vorauszuschicken, daß wir diesen Gang antreten, indem wir uns ganz auf den Standpunct eines denkenden Musikers versetzen, den die Lust anwandelte, sich dieses Gegenstandes aus der Breite der praktischen Lebenserfahrung heraus zu bemächtigen; daß wir uns daher ganz unabhängig von irgend einem physiologischen oder psychologischen Systeme, von irgend einer Terminologie oder irgend welchen ausschließenden Vorstellungen einer Schule bewegen. Wir haben uns zum Glücke auf die berufene Streitfrage nicht einzu-

lassen, ob die Psyche nur eine besondere Äußerungsweise des Gehirns oder ein immaterielles Etwas in dem Gehirn ist: in Bezug auf das Gefühlswesen wird auch der entschiedenste Dualist zugeben müssen, daß hier Seelen- und Körperthätigkeit, Bewußtheit und Sinnlichkeit untrennbar in einander greifen. Wenn wir richtiger von Seelen- und Geistesthätigkeiten als von Seele und Geist reden sollten, weil wir diese inneren Kräfte nur aus ihren Verrichtungen und Wirkungen erkennen ohne daß eine substantielle Unterlage derselben in die Sinne falle, so enthalten wir uns doch jener einfacheren Bezeichnungen nicht, und verstehen unter Seele das was in uns empfindet fühlt und begehrt, unter Phantasie was erinnert einbildet und nachbildet, unter Geist was vorstellt denkt und urtheilt, unter Willen was strebt, zu Thätigkeit treibt, zum Handeln entscheidet, unbekümmert ob dieß in den Rahmen dieses oder jenes Systems passe oder nicht. Den Vergleich auch, wie sich die Ergebnisse unserer Betrachtung zu den Auffassungen der systematischen Psychologie verhalten, müssen wir Anderen anzustellen überlassen.

Körperliche Gefühle.

Die Gefühle von Lust und Unlust sind in erster Linie rein sinnlicher Art, durch körperliche Genüsse oder Schmerzen erzeugt. Sie können den Geist nur in großen Verbindungen mit seelischen Vorgängen interessiren, und entziehen sich in sich selbst, auf je tieferer Stufe sie stehen, um so mehr sogar der Möglichkeit einer künstlerischen Darstellung. Die Genüsse, die wesentlich nur die untersten Sinne oder gar nur das animalische Gemeingefühl befriedigen, das Behagen das eine mild warme Atmosphäre erzeugt, die Wohlgefühle des Geruchs und Geschmacks würde man künstlerisch kaum verwerthen können, wenn man auch wollte. Es gibt körperliche Freuden und Leiden einer anderen Ordnung, die durch ihre bloße Stärke und Intensität die Seele nicht unbetheiligt lassen, die man künstlerisch wohl darstellen kann und oft dargestellt hat, deren Darstellung den Künsten gleichwohl von jeher verargt worden ist. Dem menschlichen Geiste widerstrebt es, in einem Kunstwerke, das ein erhöhtes Dasein darstellen soll, die peinlichen

Momente fixirt zu sehen, wo das Ewige im Menschen von thierischen Trieben oder von rohen äußeren Gewalten unterdrückt erscheint. Die Unlust des Hungernden, des Dürstenden, des Beklemmten, des Schwerverletzten, der sich krampfhaft gegen die Schmerzempfindung sträubt und alle eigenen Kräfte und fremde Hülfe aufruft, sie zu betäuben und das Wehgefühl der Schädigung mit dem Wohlgefühl einer Linderung, einer Entschädigung zu tauschen, ist kein Gegenstand der Kunst. Und eben so wenig die Gegensätze der Lust, die aus der sinnlichen Überbefriedigung der körperlichen Bedürfnisse entspringt. Man hat daher höchstens im komischen Genre, in absichtlicher Bizarrerie, gewagt, die Freuden der Schlemmerei, des Rausches, der Wollust zu zeichnen, in welchen die Lust der rohen Begierde „gebüßt" wird und in Unlust umschlägt; die plastische Kunst der Alten hatte dann noch das Feingefühl, meist nur Personificationen der menschlichen Thierheit oder der verthierten Menschheit zu Darstellungen dieser Art zu verwenden. Selbst wo Körperleiden in geistige Interessen verwickelt sind, wird sich der ächte Künstler nicht gern, und nur wenn er große Mittel der Gegenwirkung hat, auf ihre Darstellung einlassen. Es ist nur ein tragisches Genre von unabsichtlicher Bizarrerie, wenn sich die christliche Malerei dahin verirrte, in Märtyrergeschichten die Körperschmerzen des Folterns Brennens Schneidens und Zermalmens zur Aufgabe ihrer Darstellung zu machen; Raphael hat keine Martyrien gemalt und ist in der Schilderung von Schrecknissen aus der heiligen Geschichte über die Kreuztragung nicht hinausgegangen. Die kunstsinnigen Alten vermieden es in ihren Bildwerken die Tantalus oder Ixion gefoltert zu zeigen; wenn sie ausnahmsweise den Marsyas in körperlicher Peinigung darstellten, so war ein Genreartiges, Tragikomisches oder auch eine bestimmte technische Aufgabe dabei bezweckt. Von jeher hat die Kunstkritik im Laokoon an dem zu realistischen Ausdruck des Körperschmerzes auszusetzen gehabt, trotz dem Gegengewicht des geistigen Ankampfes gegen das Leiden, das ihm beigegeben war; wogegen uns das Seelenleiden der körperlich noch unverletzten Niobe um den Untergang ihrer Kinder

als einer der großartigsten Vorwürfe der Kunst erscheint. So hat man im Philoktet an der Schilderung der Körperqualen immer Anstand genommen, obwohl die Dichtung sich in dieser Richtung weit mehr gestatten darf, da sie Geistes- und Willenskraft ganz anders als die plastische Kunst ins Spiel zu setzen vermag. In großen Gruppen, in Schlachtscenen u. a. kann auch die bildende Kunst in dieser Beziehung weit mehr wagen, wo ihr die Möglichkeit der Gegenwirkungen gegeben ist; die redenden Künste aber haben es in aller Art leichter, in ausgeführten Handlungen das Peinliche und Quälende wie eine vorübergehende Dissonanz wirken zu lassen, die durch das Umgebende aufgelöst wird. So hat Händel im Herakles den vom Giftgewand des Nessus zerfressenen Göttersohn auf die Bühne geführt und den naturtreuen Ausdruck seines heftigen Schmerzergusses über die Foltern, die ihn zerreißen, bis zum Abschildern des körperlichen Bebens und Schauders getrieben. In der großartigen Gesammtscene aber, in welche diese vorüberrauschenden Tonsätze verwebt sind, wird ihre Wirkung durch das Vorausgehende, Begleitende und Folgende in einer ächt künstlerischen Weise zugleich gehoben und mildernd ermäßigt. Erst erhebt der gequälte Held sich selbst in männlicher Kraft und Entschließung über den Schmerz, dessen zerstörender Gewalt er in freiwilliger Selbstzerstörung zuvoreilt; dann aber, wenn die unglückliche, von den Furien verfolgte Urheberin des Unheils auftritt um die furchtbaren Stürme ihrer Gemüthsbewegungen auszurasen, blaßt die lebhafte Färbung jenes Körperleidens in der Art ab, daß sie dem Bilde des viel peinvolleren Seelenjammers, das sich nun vor uns entrollt, zur bloßen Folie dient. Wie feinfühlend Händel an der Leidensgeschichte Jesu in seinem Messias vorüberging, wo ihm keine dramatische Action die Mittel zu versöhnenden Gegenwirkungen bot, brauchen wir blos in Erinnerung zu bringen. Die musikalische Überlieferung pflegte die Passion nach der ganzen Breite der evangelischen Erzählung zu verfolgen und noch mit eingelegten Rühr- und Schreckgemälden auszulegen; Händel führt nach Vorausschickung einer großen Chorgruppe,

die in vorweg genommener Seelenerhebung versöhnlich die Wucht des Erlösungswerkes in dem Versöhnungstode des Heilands betont, an dem Moment des Opfertodes selbst in einer einzigen recitativen Zeile vorüber, um nur bei dem betrachtenden Gefühle zu weilen, das Leiden ganz in das Mitleiden, die Passion in die Compassion des Beschauers zu verlegen, die dann durch die nachfolgenden Massen der Preis- und Freudengesänge über den Sieg in dem Fall des Geopferten zur erhebensten Triumphfeier emporgestimmt wird. Wo in Händels oratorischen Dramen gelegentlich der gegebene Inhalt selbst zu einer Darstellung unschöner körperlicher Lust oder Unlust nöthigt, kann die Zartheit nicht größer gedacht werden, in der er in solchen Gemälden die Farben aufträgt. Wenn er Belsazar einzuführen hat, wie er sich durch Wein zum Todeskampfe mit seinem siegreichen Gegner gestählt hat, so wird durch die leisen Andeutungen des Rausches, in dem der taumelnde Wüstling seinem Ende zueilt, der hochtragische Charakter des Moments keinen Augenblick unterbrochen. Wenn er im Israel in der Kette der Plagen Ägyptens die Verwandlung des Stromwassers in Blut zu erzählen hat, so wird gewiß Niemand seinen Ausdruck des sinnlichen Ekels eines eklen Realismus anklagen wollen. Und so weiß er in stets gleicher Sicherheit an allem Häßlichen und Entstellenden vorbei zu gehen, das allen lautbaren und sichtbaren Zeichen körperlicher Gefühlsäußerungen gemeinhin anhängt und an sich deren künstlerische Nachahmung bedenklich macht. Wir haben vorhin gehört, daß Chabanon der Musik die Nachahmung bestritt und widerrieth, weil er die einfachsten Naturlaute der körperlichen Lust und Unlust, Lachen und Weinen, häßlich und einer schönen Nachahmung nicht fähig fand. Auch wird sich ein ächter Tonkünstler nicht leicht einfallen lassen, das Lachen und Weinen um des Lachens und Weinens willen zum Gegenstande einer rein realistischen Nachahmung zu wählen; idealistisch versetzt aber mit seelischen und geistigen Elementen kann beides zu den schönsten künstlerischen Intentionen verwerthet werden. Eine platte Nachbildung des Weinens würde bei dem kleinsten Versehen in eine komische Wirkung

überschlagen; eine platte Nachbildung des Lachens, das sich gemeinhin auf einen Contrast gründet der den Verstand mehr als das Gefühl afficirt, würde ohne mimische Begleitung kaum nur eine heitere Stimmung erregen. In Frohsinn und Schwermuth hat Händel in einer Arie, welche das herzliche Gelächter personificirt, nicht umhin gekonnt, mit seiner musikalischen Plastik dem nachzukommen; wie geschickt hat er sich in den wenigen Takten von charakteristischem Rhythmus aus der Sache gezogen, in welchen er, zur Wahl, den Naturalisten wie den Idealisten genügte: wenn in den Concerten der Tottenhamstraße diese Arie von Harrison, dem tadellosen Sänger des Händel'schen Pathos in seiner maasvollen Weise gesungen wurde, reizte sie Niemand zum Mitlachen; wenn sie Kelly mit allen Muskeln mitsingend durchlachte, riß er Hof und Volk jedesmal in schallendes Gelächter mit. Immer beschränkt sich in solchem Falle die Leistung des Tonkünstlers auf äußerliche Schilderei; es ist ganz anders, wenn das Lachen in geistige Motive verwickelt ist, wenn es in einem Tonstücke nur als Begleitton bestimmter Seelenbewegungen auftritt. In dem hochmüthigen Belachen aus dem Kitzel der Prahlerei (wie in der ersten Harapha-Arie im Samson;) in dem Ansatz zum verächtlichen Verlachen aus grollender Eifersucht in Dejanira's Arie „Leg' ab die Keul' und Löwenhaut"; in dem schallenden Auslachen der Semele in der Lust über eine gelungene Überlistung, hat der Künstler den ächtesten Aufgaben musikalischer Charakteristik zu genügen. In ähnlicher Weise können ihm die Thränen, die aus inneren Gemüthsbewegungen der Rührung und des Mitleids fließen, eine dankbarste Aufgabe werden. In solchen Gesängen (Micha's erster Arie im Samson und Iole's letzter im Herakles) hat Händel die Accente einer zu leisem stillem Weinen bewegten Stimme in den zartesten Andeutungen nur, aber so deutlich ausgedrückt, daß der geistvolle, der seelenvolle Sänger mit Sicherheit selbst die begleitende Geberdensprache in den Tönen vorgezeichnet finden würde.

Psychische Gefühle. Zu der sensuellen Lust und Unlust, die aus körperlichen Freuden und Leiden entspringt, liegen die intellectuellen und sittlichen Gefühle,

die in das bewußte Geistesleben verflochten sind (das Vorrecht des aus- und durchgebildeten Menschen,) in einem fernsten Gegensatze. Wenn die ersteren ihrer realistischen Natur wegen zu einem Gegenstande der musikalischen Nachahmung nicht gemacht werden sollen, so sind die letzteren leicht von so spiritueller Art, daß sie dazu nur sehr schwer gemacht werden können. Die wahre Sphäre ihrer Ausbreitung hat die Tonkunst in dem Mittelraume zwischen Beiden, durch den wir uns erst den Weg zu den vergeistigten Gefühlen hin zu bahnen haben, in dem Gebiete der eigentlichen psychischen Gefühle, die zwischen den sensuellen und intellectuellen, in beide nach beiden Seiten verzahnt, mitten inne liegen; Erregungen des (aus inneren oder äußeren Anlässen) harmonisch oder disharmonisch berührten Gemüths, die eine nicht rein sinnliche, nicht rein geistige, sondern aus beiden Elementen gemischte Lust und Unlust sind, da sie wegen ihrer Beziehung zu dem gesammten, die körperliche Existenz mitbegreifenden Ich mit einem sinnlichen Stoffe behaftet bleiben, durch ihre Stärke und unterschiedene Deutlichkeit aber, mit der sie andere Seelenthätigkeiten überherrschen und zurückdrängen, in die geistige Sphäre, in das Bewußtsein, bis zum Selbstbewußtsein — von dem Erregenden und dem Erregten zugleich — sich erheben. Es gibt Sinnesempfindungen des Körpers, die das Bewußtsein ausschließen, weil sie es übertäuben; es gibt Gefühle der Befriedigung und Unbefriedigung des forschenden Geistes, die den Körper nur in sehr geringe Mitleidenschaft ziehen können; die Einen würden zu ausschließlich, die anderen zu wenig dem sinnlichen Wesen angehören, als daß die Kunst mit ihren sinnlichen Mitteln die Einen schön nachahmen, die Anderen deutlich ausdrücken könnte. Wogegen bei allen eigentlichen Gefühlen Lebens- Seelen- und Geistesthätigkeit in so inniger Wechselwirkung stehen, daß Wohl und Weh, wo es noch so leiblich wäre, Geist und Seele in sinnige, vorstellende, betrachtende Mitbewegung setzt, daß es wo es noch so geistiger Natur, von fremder Wohlthat oder Unthat, von fremder Lust oder Unlust erregt wäre, den Körper, die Sinnlichkeit in eine Miterregung zieht, die der Kunst die

Handhabe der Nachahmung bietet. Noch ist es aber nicht diese Mischung von Geistigem und Sinnlichem allein, es ist vielmehr die feinere Beimischung von sympathischen zu den idiopathischen, von mitleidenden zu den selbstleidenden Elementen, was die eigentliche seelische Kraft dieser eigentlichen nnd rechtbenannten Gefühle ausmacht: die immer, wo sie noch so selbstisch erscheinen, eine Färbung aus den sympathischen Beziehungen von Mensch zu Mensch, und wo sie noch so selbstlos erscheinen, eine Färbung aus den idiopathischen Beziehungen auf das eigene Ich an sich tragen werden. Es soll uns in Einsamkeit ein zufälliges Leid, ohne Jemands Verschuldung, betreffen, so werden wir uns kaum versucht fühlen, wenn wir das Echo fremden Mitleids nicht zu hoffen haben, ihm nur eine Äußerung zu geben; das Gefühl der Unlust hat keinen Anlaß sich im Gemüth weit auszubreiten, und wird daher nicht viel lautbar und nicht viel sichtbar werden. Es beziehe sich aber das einsame Leid mit Beimischung sympathischer Elemente auf ein entferntes, schmerzlich ersehntes Wesen, und das Gemüth wird ganz anders in Bewegung sein: die laute Äußerung könnte auch in diesem Falle fehlen, aber die inneren Monologe würden ein reichster Stoff sein, den die Kunst sich erlauben wird laut zu machen. Es sei uns eine sinnliche Lustbarkeit, ein Schmaus, ein Labetrunk bereitet, und wir werden uns selbst überlassen kaum einen Sinn und Gefühl, kaum einen Laut und eine Miene dafür haben; dieselbe Lustbarkeit soll aber eine gesellige Bedeutung für eine Mehrzahl erhalten, und unsere Lust daran wird durch die sympathische Verstärkung eine Sprache, einen Ausdruck finden, der eine willkommene Aufgabe für die Tonkunst wird. Ein geistiges Ereigniß, das befriedigende Ergebniß einer wissenschaftlichen Forschung soll vorliegen, das einem ganz selbstlosen Streben nach gegenständlicher Erkenntniß entsprungen ist, und alle Gefühle werden ordentlicher Weise dem Verstande den Platz einräumen; es soll aber dieß Ergebniß von uns selbst geschaffen sein und eine greifliche Wohlthat für das ganze menschliche Geschlecht in sich begreifen, es soll uns auf diese Weise zugleich idiopathisch und sympathisch berühren, und

sogleich wird eine seelische Lust, von einer zwar höheren Natur, geschaffen sein, an deren Ausdruck die Tonkunst nicht zu verzweifeln hätte. In Kraft dieser sympathischen Beimischungen knüpfen sich alle psychischen Gefühle am natürlichsten, am reichlichsten an Vorgänge und Handlungen zwischen Mensch und Mensch; daher die Oper, die dramatische Darstellung solcher Handlungen, ein so ausgiebiger Spielraum für die Entwicklung der Gefühlssprache der Tonkunst geworden ist.

In dem Bereiche dieser seelischen Gefühle lassen sich (darüber hat, so weit uns bekannt ist, am besten, auch für die Anwendung auf Musik, Lotze in seiner Physiologie der Seele geredet,) drei Stufen unterscheiden. Auf erster Stufe blasse, unklare, in entfernten Anlässen wurzelnde, mehr oder minder anhaltende, stagnirende, ebbende Gefühlsstimmungen, die gleichsam in dem fach- und gemachlosen Vorhofe des Gefühls liegen; auf dritter Stufe, im stärksten Gegensatze, grell gefärbte, durch ungewöhnliche Erschütterungen gesteigerte, flutende, überschäumende, vorüberrauschende Gemüthsbewegungen (Affecte,) welche die strebenden Kräfte in Bewegung setzen und über die Grenze des Gefühlslebens hinüberdrängen; und in der Mitte zwischen beiden, auf zweiter Stufe, zeitweilige klare, durch bestimmte greifliche Ursachen erzeugte eigentliche Gefühle, die, activer als die erstern, passiver als die letztern, geordnet in dem Bette einer bewußten Lust oder Unlust dahinfließen. In den beiden letzten Räumen hat die Tonkunst ihre eigentliche Wohnstätte; in dem ersten ließ sie sich nieder, als sie sich Fach und Gemach auch in dem dachlosen Vorhofe zu bereiten vermaß.

Gefühls-stimmungen.

Auch in diesem ersten Raume der Gefühlsstimmungen unterscheiden wir wieder drei Grade. Es gibt (1) habituelle, beharrliche Gemüthsfärbungen des Trübsinns und der Heiterkeit, welche Benennungen aus den atmosphärischen Gegensätzen des umdüsterten und wolkenfreien Himmels hergenommen sind: seelische Stimmungen, die, einer allgemeinen körperlichen Disposition der Kraftfülle oder des Kraftmangels entsprungen, zu einem gewissen geistigen Gemeingefühl

arteten, das in einer eigenrichtigen Übereinstimmung des Vorstellens und Empfindens beharrt, das nicht sowohl durch außenher wirkende Dinge zu wechselnden neuen Freuden und Leiden erregt wird, als vielmehr allen aufgenommenen Empfindungen das Colorit des Einen in ihm allein vorherrschenden Eindrucks der Schwermuth oder des Frohsinns mittheilt und alle entgegenstehenden Einwirkungen von sich abhält und entfernt. Es gibt (2) mehr vorübergehende solcher Stimmungen, die das Ergebniß entweder halb verblaßter, aus der Erinnerung vergangener Erfahrungen stammender Eindrücke, oder dunkler Vorstellungen einer erst zu erlebenden, nur vermutheten Zukunft sind, daher die Kraft lebendiger, auf nahem Grunde der Gegenwart gewachsener Gefühle nicht mehr oder noch nicht besitzen. Es gibt endlich (3) noch flüchtiger vorüberziehende Stimmungen, erzeugt durch ein Zusammenspiel mannichfaltiger sich kreuzender Vorstellungen Empfindungen Gedanken und Phantasien, die durch ihr Durcheinanderwogen ihre einzelnen Bestimmtheiten aufheben und in einer traumartigen Unklarheit verschwimmen.

Wir haben oben gezeigt, daß die jüngste Musikgattung, die reine Instrumentalmusik, in diese dunkelsten Regionen des Gefühlslebens, anfangs ohne Willen und Wissen, in der bloßen Kraft ihrer eigenen dämmerigen, durch bestimmte Beziehungen und Begriffe nicht erhellten Natur, hineingerathen ist, und daß sie dann, nach Aufklärung suchend über ihr eigenes Vermögen, mit bewußter Absicht sich darin niederließ; und wir gaben zu, daß sie in allgemeinen Zügen Gefühlsstimmungen dieser Art zu schildern wohl geeignet und befähigt ist. Die gegenständliche Kunst der alten und der naiven mittleren Zeiten, ja selbst die der eigentlich klassischen Periode der neueren Musik hat sich nur selten zu einer Thätigkeit in dieser Richtung versucht gefühlt. Wenn Händel in seinen Dramen Anlaß fand, einen entfernten äußeren oder einen unsichtbaren inneren Vorgang, ein Gefecht, einen Seelenkampf, in einer Reihe symphonischer Takte zu versinnlichen, so wich er dieser durch die Handlung selbst verdeutlichten Aufgabe nicht aus. Dagegen wäre jeder Anklang eines solchen Stimmungswesens, wenn man ihn

irgendwo, sei es in seinen oder in andern Spielstücken jener Zeiten vorfinden sollte, sicherlich unbeabsichtigt gewesen. Nicht einmal in den Ouverturen der Opern und Oratorien hat weder Er noch jene ganze alte Zeit auch nur versucht, eine Grundstimmung des folgenden Gesangstückes vorwegnehmend anzudeuten: wie denn noch Gluck die Ouverture einer seiner Opern gleichgültig einer andern vorsetzte. Den Eigensinn, in dem Händel seinem Freunde Jennens beharrlich abschlug, dem Messias eine andere Ouverture zu geben, wissen wir nicht anders zu deuten, als daß er nicht einmal die Muthmaßung wollte aufkommen lassen, er wolle in einer unvollkommenen Sprache vorandeuten, was er in einer weit vollkommeneren auszuführen vorhatte. Anders die neueste Instrumentalkunst, welche die eigene Subjectivität des Tondichters ins Spiel brachte und in Scene setzte; ihr lag es nahe, sich nach allen den drei Richtungen hin, in welchen wir die einigermaßen charakterisirbaren Entstehungsgründe jener Stimmungszustände aufsuchten, an die ausführliche Schilderung solcher Momente zu wagen. Wo sie sich auf dem dritten der bezeichneten Felder bewegte, verfiel sie, wie es der Natur der traumhaften, aus einer Summe verschiedenartiger flüchtiger Reize entstandenen Stimmung gemäß ist, in der Wahl und Mischung ihrer Klangfarben Rhythmen und Melismen in einen Wechsel zwischen Licht und Schatten, der keinen Grund hat als eben die wechselnden Launen, denen der Künstler gehorcht (wie man will) oder gebietet[1]; die Wirkung war dann die der Ursache ganz entsprechende: die Hörer hatten volle Freiheit, in ihrer Auffassung der Tonstücke ihre eigenen empfangenen oder selbsterzeugten Empfindungen Vorstellungen Phantasien und Gedanken nach Gefallen sich treiben zu lassen. Es kann einen Sinn haben, wenn uns geistvolle Künstler phantasirend durch die Zaubermittel der Töne in solche Stimmungen auf Augenblicke bannen oder darin wechseln lassen; es wird aber eine unnatürliche Schwelgerei in träumerischer Empfindsamkeit bedeuten, wenn Seelenzustände, die in sich nur Nebel und Schatten sind, zu einem feststehenden Gegenstande ernsthafter Kunstbeschäftigung

[1] Vgl. ob. S. 164 f.

werden sollen. — Wo die Tonsetzer auf dem mittleren Felde weilend sich auf rein psychischem Gebiete bewegten, und wo es ihnen gelang, sich vorstellend, einlebend, durch die Kraft der eigenen Phantasie oder durch die Anregung einer bestimmten Lecture, sich in eine der seelischen Grundstimmungen ganz zu versenken und sie festzuhalten[1], da vermochten sie wohlgezeichnete, treue, lebendige — nicht individualisirte Abbilder, wohl aber typische Bildumrisse derselben zu geben. Doch aber fanden wir selbst da, daß die andächtigsten und gläubigsten Hörer der reinst durchgeführten Tonstücke sogar der harmonischsten Meister so manchmal den angeschlagenen Ton verlassen fanden[1], und dieß am häufigsten und grellsten bei den wagendsten Künstlern. Denn eben sie mußten jeden Augenblick an die Grenzen stoßen, bei deren Überschreitung man Beethoven gescheitert fand, wo sie sich nicht mit der unbestimmten Eintönigkeit, mit dem unbestimmten Helldunkel vager Stimmungen begnügen wollten, wo sie aus dem Vorhof in die gesonderten Räume der Gefühle vordringen[1], wo sie bestimmte Verläufe bestimmt bezogener Gefühle darstellen wollten. — Dasselbe geschah denselben Künstlern auf dem ersten der bezeichneten Felder, wo sie die Bilder von stehenden Gemüthsstimmungen, von bestimmten Naturellen, von Temperamenten zu entwerfen hatten, die von dem Musiker als stehende Gemüthslagen oder Stimmungen füglich aufgefaßt werden können, wie von dem Poeten als natürliche zu einer gleichartigen Gesinnungs- und Handlungsweise vorangelegte Charakterformen. Wir gaben an, daß Beethoven sich auf diesem Gebiete versuchte; aber selbst die geneigten Beurtheiler wollten dann finden, daß ihm in seinem Quartett malinconia z. B. die Melancholie mit vollen Zügeln durchgegangen sei. Und es war nur natürlich. Denn auch auf diesem Felde fühlte sich der Künstler überall beengt von den Schranken dieses Stimmungswesens, das, durch bloße Instrumentalkunst dargestellt, alle lebendige Besonderheit der Gefühle ausgeschlossen läßt, da doch in der Natur der Dinge und der Menschen eben diese Besonderheit bestimmter Gefühle

[1] Vgl. oben S. 162.

[1] Vgl. oben S. 165.

[1] Vgl. oben S. 164.

selbst auch innerhalb jener vagen Stimmungen immer nur in der Art *beschlossen*, *verschlossen* liegt, daß sie sich jeden Augenblick, so oft in dem dunkeln Empfindungs- und Vorstellungslaufe irgend eine einzelne Vorstellung eine Macht oder Ausbreitung vor den anderen erhält, in eine Reihe von Einzelgefühlen der mannichfaltigsten Art auseinanderzulegen, auf der blassen Folie der bloßen Stimmung in klar gefärbten Bildern abzuheben versucht ist. Dieß aber ist eine Phase der Veränderung, die auf eine andere Stufe der Gefühle vordrängt, wohin die Tonkunst ohne die Stütze von bestimmten Vorstellungen Begriffen und Worten nicht nachfolgen kann. Daher jene Auffassung der letzten Wendung in Beethovens letzten Instrumentalwerken von Seiten der Wagner, Marx u. A.[1], selbst *wenn* sie nur eine Vermuthung wäre, für die Verlegenheiten der Spielkunst so trefflich bezeichnend ist: es spricht eine Zunge, die nur lallen kann; sie sehnt sich gelöst zu werden; nur das Wort kann sie lösen. Wie ganz anders geartet ist daher das musikalische Stimmungsgemälde in einem Sangwerk wie Händels Frohsinn und Schwermuth, in dem das Wort die Zunge *gelöst hat*; ein Werk, das ganz eigentlich als ein Wettstreit der beiden seelischen Grundstimmungen, oder der gegensätzlichen Temperamente des Trübsinnigen und des Lebensfrohen entworfen ist; in dessen Gesammtinhalt sich Alles unaufhörlich auf diese zwei Seelenlagen zurückbezieht, in dessen einzelnen Gruppen aber aus diesen Grundtönen ein lyrischer Kranz voll der üppigsten Blüten einzelner Seelenbilder und Empfindungen herausquillt. Die lyrische Natur der Textdichtung (von Milton), die alle Action, alle dramatische Leidenschaftlichkeit ausschloß, gestattete die gleichartige Stimmung der beiden Charaktere zu behaupten; von diesem Untergrunde aber hebt sich eine Fülle von ganz sachlichem Inhalt ab, der in dem bilderreichen und gedankenhaften Gedichte ganz plastisch (für die Musik vielleicht zu plastisch) behandelt ist, darum aber sich in dem Tonwerke nur um so deutlicher vor dem Hörer entrollt. Wenn der Frohsinnige und der Schwermüthige ihren Abscheu gegen die ihnen fremde Natur, wenn sie

[1] Vgl. oben S. 169.

in der Anschauung des eigenen Wesens die Übereinstimmung mit sich selber aussprechen, hier im Freudenkitzel nach außen, dort im stillen Gedankenernst nach innen gekehrt, wenn den Einen in epikureischem Lebensmuth ein äußerlicher Drang nach Geselligkeit, nach frischer Luft in thätigen Vergnügungen, den Anderen der stoische Sinn und innerliche Hang zu den passiven Freuden eingezogener Betrachtung und Beschaulichkeit treibt, — immer heften sich diese Neigungen an fest bestimmte Gegenstände an: bei dem Frohsinnigen an das Morgenlied der Lerche, an die Jagd, an die glanzhellen Bilder schön belebter Natur, an die Reigen der Landleute, an das Gedränge der Stadt, an Hochzeitfreuden, an Lustspiel und lyrische Lieder; bei dem Schwermüthigen an den Gesang der Nachtigall, den Klang der Abendglocken und den Reiz der Dämmerstunde, an den schrillen Gesang der Grille und den nächtlichen Wächterruf, an Trauerspiel und Waldeinsamkeit, an Kirchenandacht, an Alters- und Todesgedanken. So ergreift dieß Tongemälde den sinnigen Hörer in der Weise, als ob ein Bild des gesammten Lebens mit den entgegengesetztesten Bewegungen darin entworfen wäre; während ein Instrumentalwerk, das selbst der eigenen Seele des typischsten Melancholikers oder Sanguinikers aufs lebenvollste entflossen wäre, immer nur in einem Kreise von unklaren, in Gestalt und Zeichnung verschwommenen Dunstbildern schweben würde, die wie ein Abendgewölk wohl einen sehr bestimmten, immer nur einen völlig grundlosen Eindruck machen können.

Stimmungsgefühle.

Die Stimmungen sind unvollkommene Gefühle, nach unserer Auffassung schon darum, weil sie zu vorwiegend idiopathischer, persönlich-selbstischer Natur sind. Der phantastische in einen Taumel von Vorstellungen verlorene Träumer, der von Erinnerungen oder Ahnungen Beherrschte, der von einem dauernden Trübsinn Befallene, Alle verschließen sich der Außenwelt und stumpfen sich gegen ihre Mitempfindung ab. Es scheint von einer überraschenden Aufklärung, daß sich die Instrumentalmusik, die auf den vollen Umfang der musikalischen Mittel und Wirkungen verzichtend ihrerseits nur im Vorhofe der Tonkunst

verweilt, in diesem Vorhofe des Gefühlslebens niederließ, wo sie es nur mit halben und unfertigen Gefühlen zu thun hat, mit Stimmungen die kaum einen deutlichen Gegenstand nennen, die mehr Form als Inhalt, mehr Schatten als Körper zeigen. Kunst und Leben aber sind nicht bestimmt, sich in diesen Vorplätzen lange zu halten. Es liegt nicht in der Natur des Menschen und seines geselligen Lebens, daß er in solchen ungeklärten Stimmungen dauernd verharren könne. Aus jenen Gefühlsträumereien wird ihn der bloße Lärm der Umgebung wecken. Aus jenen blassen Gefühlserinnerungen werden ihn neue gegenwärtige Erregungen herausreißen. Die fürchtenden oder hoffenden Ahnungen der Zukunft werden an sich schon nach bestimmten Gründen bestimmter gezeichnet sein. Die gleichmäßigen Gefühlsströmungen des Trübsinns und des Frohsinns (welcher letztere ohnehin in sich mittheilender sympathischer Natur ist) werden bald auf Stellen stoßen wo sie abschüssiger hinfließen, bald auf Klippen wo sie wirbelnde Wellen kräuseln. Wo der Gefühlsstand ganz als ein stehendes Wasser erscheint, wird er die Fühllosigkeit des Apathischen oder die Seelenruhe des Philosophen bedeuten, von welchen jene die Wallungen der Lust oder Unlust überhaupt nicht zu überwinden, diese aber für immer überwunden hat. Alle jene Veränderungen nun würden die Momente bezeichnen, wo die Seelenstimmungen in bestimmte und klare Einzelgefühle übergehen. Ehe wir uns aber hierhin wenden, wollen wir den idiopathisch-persönlichen Gefühlsstimmungen gegenüber eine andere, in vollem Gegensatze zu ihnen liegende Kette von gesellig-sympathischen Stimmungsgefühlen (wollen wir sie gleich in bestimmter Entgegensetzung nennen) betrachten, die nicht habituell in uns gelegen, wohl aber so gut wie habituell für uns geworden sind, weil sie in dem Leben der Gesellschaft — nicht ein- für allemal dauernd bestehen, wohl aber immer und immer wiederkehren; Stimmungen, die nicht auf halbdunkelm Untergrunde aufgezogen, sondern aus ganz bestimmten, höchst greiflichen Ursachen stammend in sich höchst charakteristisch verschiedene Modificationen der Lust und Unlust sind, ohne sich doch

zu individuellen Einzelgefühlen zu verdichten, weil sie gemeinhin nur in Gemeinsamkeit größerer Menschengruppen lebendig werden. Diese Stimmungsgefühle dürfen wir nicht mehr in dem Vorhofe, wir müssen sie vielmehr in den weitesten halboffenen Festhallen des Gemüthslebens suchen: bei deren erster, mit sicherem Fuße vollzogener Betretung die Tonkunst in fruchtbarster Wirkungskraft jene typischen feststehenden Gattungen aller volksthümlichen Naturmusik[1] zugleich im Sang- und Spielwesen, mehr im Chor- als im Einzelgesang, geschaffen hat, die keine Zeit in ihrem Grundwesen zu verändern, geschweige zu zerstören vermochte oder vermöchte. Es ist nur eine sinnliche und persönliche Lust des ruhigeren Behagens, oder der lebhafteren Fröhlichkeit, oder der zügelloseren Ausgelassenheit, um die es sich bei einem Gelage oder Tanzfest handelt; diese Lust aber erhält durch die bloße gleichmäßige Ausbreitung der gleichen, glücklichen, erhöhten Stimmung über einen weiten Gesellschaftskreis einen fast mehr psychisch-sympathischen als idiopathisch-sinnlichen Charakter; für die Musik ist der Ausdruck dieser Lust so leicht und so dankbar, weil alle Einzelnen zu den Versammlungen dieser Art die Vorausstimmung dazu aus oft erlebter Erfahrung schon mit sich bringen. Wenn bei Tanz und Gelag, in Reigen und Trinkliedern, die Geselligkeit und die Kunst idiopathische Gefühle von sinnlicher Art durch sympathische Beziehungen erst zu adeln hat, so treffen beide bei Begräbniß- und Hochzeitfeiern von vornherein auf sympathische Mitleiden und Mitfreuden von einer in sich ganz seelischen Natur; auch bei diesen Gelegenheiten bringen die Leidträger und die Glückwünschenden dem Begräbnißchor wie dem hymenäischen Freudengesang einerlei Stimmungsgefühle mit, auf welchen die Tonkunst leicht hat, die Accorde der Trauer und Festlichkeit die sie anschlägt widerklingen zu machen. Ähnlich ist es auch bei zwei weiteren Gattungen von weltlichen und geistlichen Volksgesängen, die auf solchen gemeinsamen Stimmungsgefühlen aber einer zusammengesetzteren Art beruhen, in welchen sich Lust und Unlust in sehr unterschiedener Weise vermischen. Auf dem Schlachtfelde ist das Gemüth von sehr bestimmten,

[1] Vgl. oben S. 146.

ja heftigen gegensätzlichen Gefühlserregungen, der Siegeshoffnung und der Todesfurcht durchzogen, die durch ihre gegenseitigen Spannungen zu einer gemischten Stimmung gedämpft sein sollten, der eine fähige Tonkunst eben so viele Kraft entnehmen als zurückgeben könnte. Man weiß durch vielfältige Erfahrungen, daß übermüthige frevle Gesänge von künstlichen Ermuthigungsmitteln unterstützt in jener Schwebe der Stimmungen den Ausschlag zu einer gefährlichen Zuversicht geben können, wie auf der andern Seite weichlich wehmüthige Heimweh- und Todesahnungslieder, wenn sie sich unter den Truppen verbreiten, eine gefährliche Erschlaffung erzeugen; die heutige instrumentale Kriegsmusik wird den doppelten Zweck haben, den Muth zu heben, die Furcht zu betäuben; man kann sich in alten einfachen Zeiten Schlachtlieder denken, die den natürlichen Ernst der Lage in sicherem Griffe benutzend in einer mittleren Gemüthslage festzuhalten und durch eine Ansprache an Geist und Sinne zugleich zum Tode freudig gefaßt und ruhig gefaßt zum Siege zu stimmen verstanden. Wenn der Anlaß zu diesen letztern collectiven Stimmungsgefühlen und den ihnen entsprechenden Tonstücken zum Glücke selten ist, so kehren dagegen die Anlässe zu einer heilsameren Art von solchen Gefühlen und Gesängen einer in sich gemischten Natur in stetiger Regelmäßigkeit wieder. Das religiöse Lied schlägt seine Wurzel in dem gleichen Stimmungsgefühle, in dem sich eine Gemeinde dem Gotteshause nähert, wohin sie durch die Weihe der Stätte, durch die Weihe alter gemeinsamer Sitte, durch die Weihe heiliger erster Jugendeindrücke gewöhnt ist stets die gleiche Andacht mitzubringen. Wir haben früher gezeigt, daß die fromme Andacht unbewußt eine Stimmung von gemischter Lust und Unlust[1], und darum doppelt ergiebig für die Tonkunst ist: dem höchsten Wesen gegenüber sind wir in uns getheilt zwischen der erhebenden Bewunderung einer übererhabenen Macht und Größe und der niederbeugenden Empfindung unserer eigenen Schwäche und Kleinheit, zwischen Hochgefühl und Demuth, zwischen Gottseligkeit und Gottesfurcht. Ein solches Stimmungsgefühl durchdringt alle Choräle und alle kunstmäßigeren gottes-

[1] Vgl. oben S. 71.

dienstlichen Kirchengesänge, die so gut wie nie auf besondere Fälle und Gelegenheiten gestellt sind, wo etwa eine ausgesprochene Dankfreude für ein gewisses besonderes Volksglück oder eine ausgesprochene Trauer über eine gewisse besondere Volksnoth am Orte wäre, die vielmehr ihre große Wirkung empfangen durch ihre Mittelhaltung in dem feierlichen Ernste, in dem sie das Mittelmaas der gemischten Andachtempfindung ausdrücken im Namen der in Einem Geiste und Herzen versammelten Menge.

Stimmungsgefühle bei besonderen Anlässen.

Die Instrumentalkunst, fanden wir, drückt allgemeine Gefühlsstimmungen selbst ohne Willen und Absicht aus und warf sich, dieses ihres Vermögens inne geworden, mit Absicht und Willen auf deren Darstellung, selbst über die Grenzen ihres Vermögens hinaus. In den gesammtheitlichen Stimmungsgefühlen einer zu einerlei Verrichtung vereinigten Menge, die sich aus einerlei wiederkehrenden Anlässen in bestimmte wiederkehrende Gefühlslagen versetzt sieht, theilt sich die Spiel- und Sangmusik und löst das Spiel den Gesang aus früher angegebenen Ursachen vielfach ab.[1] Man mag sich diese letztere Wendung um so leichter erklären, je natürlicher es ist, daß jene wiederkehrenden Stimmungsgefühle in der Länge der Zeit durch dauernde Gewohnheit bei dem großen Haufen in vagere Gefühlsstimmungen abblassen. Das einst gesungene Tanzlied spielt nun das Orchester, die Kämpfer begleitet die Janitscharenmusik, das Bestattungslied ist höchstens durch einen Trauermarsch ersetzt; nur in der Kirche hat sich, Dank der Achtung vor der heiligen Überlieferung, der Gesang behauptet. Wenn die Tonkunst auf dieß Gebiet der collectiven Stimmungsgefühle beschränkt geblieben wäre, so würde sie in wenige den angeführten Anlässen entsprechende Formen gebannt und daher den Gefahren der Eintönigkeit und des Mechanismus ausgesetzt worden sein. Sie schloß sich hier dem breiteren geselligen Leben, dem großen Volksleben in allen Momenten gemeinsamer Leiden und Freuden als Ausdruck gemeinsamer Stimmungen an; sie bildete sich nach jenen verschiedenen Richtungen hin durch säculare Pflege tiefe nationale Unterschiede an; sie bildete

[1] Vgl. oben S. 146.

sich nach den Gegenständen in charakteristischen Formen bestimmt geschiedene Gattungen aus; sie eignete sich in dem gottesdienstlichen Gesange eine großartige Stilistik an, die ihr auf diesem Gebiete die größten Wirkungen von einem dauernden Bestande gesichert hat. Aber eine schaffende, nach allen ihren Anlagen entwickelte Kunst hätte sich innerhalb der Grenzen dieser geselligen Volksmusik, eben wegen ihrer Beschränkung auf die stehenden Anlässe stetiger Stimmungsgefühle von einem allgemeineren Charakter, nicht gestalten können. Auch in dieser Sphäre, wie in jener der idiopathisch-persönlichen Gefühlsstimmungen, drängte daher Alles in der Kunst wie in dem Leben, in der Kunst weil in dem Leben, zu der Durchbrechung der gegebenen Normen und Formen. Es war doch nicht immer Einerlei Veranlassung des Tanzes; es war doch ein Unterschied, wessen Hochzeit oder Begräbniß zu feiern war; es gab ungewöhnlich gehobene Siegesfeste; es gab religiöse Andachtsfeiern von ungewöhnlich starken Antrieben, die eine außerordentliche, nicht typisch verflachte Erhebung verlangten. Im Alterthum bildete sich an den Dionysosfesten der Dithyrambus aus und Tanzreihen schoben sich an die gottesdienstlichen Begehungen an; im Mittelalter kamen die Passionsaufführungen auf, um den Tod Christi auf eine mehr als liturgische Weise zu feiern; das Siegeslied ward zum Tedeum; die fürstlichen Hochzeiten wurden durch mythologische Darstellungen erhöht: dieß sind in den älteren und neueren Zeiten überall die Rudimente von Schauspiel, Oper und Oratorium gewesen, in denen sich die Kunst erst frei rang von Conventionen Überlieferungen und Stilen, um sich ganz auf eigene Füße zu stellen. Damit schob auch auf diesem Gebiete Alles aus den offenen Hallen der Gefühle wie der Gefühlskunst in die inneren Räume vor, wo es sich zunächst um deutlicher charakterisirten Ausdruck von schärfer bestimmten Stimmungsgefühlen handelte, die aus besonderen, lebendigen, gegenwärtigen Anlässen und Verhältnissen aufschossen. Der Chor, der Collectivgesang, der sich auf völlig individualisirte Gefühle, wie sie in dem Einzelleben der Menschen vorkommen, nicht beziehen läßt, der

daher in diesen Regionen gemeingefühliger Stimmungen seine eigentliche Stätte hat, konnte zu einer mannichfaltigen und großartigen Entwicklung erst nach dieser Wendung gelangen[1]; damit er es in vollerem und vollstem Maaße könne, haben wir gesehen, gesellte er sich die Instrumentalbegleitung zu[1], die in diesem Falle mehr als in jedem anderen das Höchste ihrer Bestimmung und ihrer Wirksamkeit erreichte. Halte man das lebendigste, was das volksmäßige Schlacht- und Siegeslied oder der typische Kirchengesang und Choral andächtigster Einfalt geschaffen hat, an die großen nationalen und religiösen Ausbrüche des Dankjubels, des Siegjauchzens, des Preisrufens oder der jammernden Wehklage ganzer Völker über ein gegenwärtiges Heil und Glück, über eine gegenwärtige Noth und Drangsal in den alttestamentlichen Oratorien Händels; und über den Illustrationen dieser Tonstücke, die wir nicht erst einzeln aufzuzählen brauchen, wird man einig sein, daß hier der Chorgesang seine herrlichsten Triumphe gefeiert hat. In jeder anderen der einzelnen Richtungen, in die wir den Chorgesang in dieser Sphäre sich haben zertheilen sehen, im Tanz- im Gelag- im Begräbnißgesang ist die gleiche Beobachtung zu machen: wie überall, wo sich das Typisch-Allgemeine in charakteristische Unterschiedenheit auseinanderlegt, der durchgebildeten Tonkunst die willkommeneren und vollkommeneren Aufgaben gestellt werden. Es geht bei Händel weit über die herkömmlichen trivialen Tanzliedformen hinaus und ist zugleich unter sich himmelweit verschieden, wie er die Philister im Samson in lärmender Festfreude ihre Volksfeier begehen und wie er im Herakles die Trachinier den Reihentanz stellen läßt zu Ehren ihres heroischen Fürsten; wie er im Allegro die personificirten Begleiter der Freude zum elastisch schwebenden Schritttanze, und in Zeit und Wahrheit die Nymphen und Faunen aus weiter Brust zum Tanzfeste im Freien rufen läßt; wie anders belebt im Allegro die englischen Dirnen und Burschen und im Acis die siculischen Hirten ihren Anger- und Flurtanz halten, und wie verschieden der Tonkünstler wieder diese letzteren, ungeheißen von dem Poeten, ihre Schlingreihen schwingen macht, wenn sie, den Zwiegesang

[1] Vgl. oben S. 127 f.

[1] Vgl. oben S. 139.

des geliebten Liebespaares (Selig, selig wir) aufgreifend, diesen Freunden, und nicht mehr den Fluren ihren Preis singen. So ist es bei ihm weit ein anderes, wenn die Makedonier Alexanders zur verdienten Erholung nach dem Kampfe dem Ordner des Festtrunks ein geordnetes Trinklied singen in einer gemessenen Lust, in der man doch die Zecher sich im freudigen Wohlgefühl des Genusses rückbäumen und die wohligen Glieder recken sieht, und wenn dagegen die Babylonier Belsazars ihrem Sesach in rauschenderer Lust eine Nacht der Schwelgerei widmen. So durchgreifend verschieden charakterisiren sich bei Händel auch die mannichfaltigen Trauergesänge in seinen Oratorien. Der gleiche Klagruf „Er ist nicht mehr" wird von vollen Chören dem Herakles, dem Matathias, dem Samson und dem Acis gesungen: nur mit Einem kurzen Satze in einem elegischen Gesang voll großartiger Milde und Rührung dem Samson der als Sieger starb; in kraftvoll männlicher Klage dem Herakles, der sich selbst das glorreiche Ende nach glorreichem Leben bereitet; in voll austönendem Jammer dem Matathias, mit dem die Hoffnung des Volkes dahinschwand; dem reizenden Knaben Acis in sanftem Klagerguß eines weichlichen Schmerzes, der sich von dem stets wiederholten Abschiedsrufe wie nicht loszuringen weiß. In diesen unterschiedenen Charakteristiken des Besonderen eines jedesmaligen Falls tritt erst das Tiefste und Geistigste der Macht der Tonkunst zu Tage, für das leider seit langeher unter den abstumpfenden Wirkungen der Instrumentalmusik und den banausischen Gewöhnungen so vieler Musiker von Fach aller Sinn verloren gegangen ist. Wir wollen die erste Hälfte dieses harten Satzes an Händels Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline, die zweite Hälfte durch deren Schicksale erhärten. In diesem Begräbnißgesange ist an der Hand der Dichtung das musikalische Bildniß der gestorbenen Fürstin in der Berühmung ihrer einzelnen Eigenschaften, ihrer Anmuth Milde und Wohlthätigkeit, in lieblich zarten und nachdrucksvollen Zügen entworfen, und das Trauliche und Herzliche in dieser Schilderung ist dann mit dem Feierlichen und Erhabenen in der zweiten Hälfte des Werkes, die dem ewigen

Theil des Menschen zugekehrt ist und die Seligkeit des Frommen und Weisen preist in deren Zahl nun die Geschiedene aufgenommen ist, in eine treffliche Paarung zugleich und Gegensätzlichkeit gebracht, daß hierin wesentlich der Hauptreiz des Werkes zu suchen ist: eines Chorwerkes, bestimmt einem Volksgefühle in einem ausnahmsweisen Falle Ausdruck zu geben. In Deutschland hat man dieß weibliche Portrait auf Christus übertragen und Text und Musik mit der bloßen Veränderung des Sie in Er zu „Empfindungen am Grabe Jesu" gestempelt; man hat aus dem Grabgesang der Fürstin eine Art Passion gemacht. Die das veranstaltet und noch bis in die neueste Zeit fortgepflanzt haben, hatten in aller Gedankenlosigkeit kein Arg dabei oder keine Ahnung davon, weder daß sie das Andenken der in dem Werke Gefeierten, noch daß sie den Erlösertod des Heilands, noch daß sie die musikalische Kunst um die Wette blasphemirten und profanirten! Wenn man derselben Menge, die heute am Grabe einer edlen Frau dieses Tonwerk singen hörte, morgen dasselbe Werk mit dem veränderten Texte und Titel in der Kirche singen würde, der große Hause würde bewähren, daß er mehr geistige Auffassung der Tonkunst besitze, als jene plumpen Handwerksmeister der musikalischen Industrie.

Persönliche Gefühle.

Wie groß die Gebietserweiterung der Tonkunst erscheint, wenn man von ihrer Beschäftigung mit bloßen Gefühlsstimmungen herüberblickt zu ihrer Darstellung von Stimmungsgefühlen, und wieder wenn man ihren Fortgang von den allgemeineren dieser Stimmungsgefühle zu den aus besonderen Fällen und Anläßen entwickelten betrachtet, die ganze Tiefe und Weite der Gefühlsräume eröffnete sich ihr erst dann, als sie zur Schilderung bestimmter Gefühle einzelner Persönlichkeiten vorschritt, als sie sich die Darstellung aller denkbaren Menschennatur in jeder denkbaren Lage zu ihrer unermeßlichen Aufgabe nahm. Eine Welteroberung lag in der Besitznahme dieser persönlich individualisirten und zugleich gegenständlich unterschiedenen Einzelgefühle, in welchen sich im Gemüthe, (dem Gesammtvermögen des Gefühlswesens,) in Folge irgend welcher Eindrücke aus irgend welchen Erfahrungen die

Lust einer verträglichen Übereinstimmung oder die Unlust eines unverträglichen Gegensatzes ausspricht, je nachdem die Seele ihr Behagen oder ihre Spannkraft erhöht oder geschwächt, ihren Selbstgenuß versüßt oder verbittert empfindet. Denn es ist eine ganze Welt von Möglichkeiten in den menschlichen Gefühlszuständen gelegen, denen zwar die bloßen beiden Grundgefühle der Lust und Unlust unterliegen, die aber in eine Unendlichkeit der Abstufungen von dem rohen körperlichen Schmerz und dem gemeinen Kitzel sinnlicher Freude an bis zu der innigsten Wehmuth und dem stillen Entzücken des Wonnegefühls sich zerlegen: ihrer Unterscheidungen können strenge genommen so viele sein, als die Summe der gefühlserregenden Anlässe und Gegenstände, multiplicirt mit der Summe der gefühlsempfänglichen Menschen austragen würde. Es reizen uns anziehend und abstoßend todte und lebendige, ferne und nahe, vergangene, gegenwärtige und künftige Dinge; es reizen uns Naturgegenstände und Zeitvertreibe und Beschäftigungen von tausenderlei Art; es reizen uns zahllose Lockungen wohlwollender und wohlthuender, anmuthig-lustverbreitender, schmeichelnd-verführerischer, lieblich-zärtlicher Begegnungen und Erscheinungen, wie uns die Gegensätze alles Ungethümen, Unholden, Ungeheuren, Unheimlichen zurückscheuchen. Dieß Alles wirkt höchst verschiedenartig auf uns, je nach dem Zeitalter, dem Volke, den gesammten Lebenszuständen oder den augenblicklichen Verhältnissen in die wir gesetzt, je nach den Körperanlagen mit denen wir geboren sind, je nach den Erfahrungen die wir erlebten, je nach dem Geschlechte dem wir angehören, je nach dem Alter in dem wir stehen; anders in dem Manne, der die Gefühle geistig geläutert, anders in dem Greise, in dem die sinkende Lebenskraft die Gefühle abgestumpft hat, anders in dem Kinde, in dem das Gefühlsleben noch ganz mit organischen Zuständen verwebt ist; anders bei einer unmäßig gesteigerten Erregung des Nervensystems, in der wir Schmerzen standhaft ertragen, anders bei einem ungewöhnlichen Grade der Nervenerschlaffung, in der wir Alles als unerträglichen Schmerz empfinden. So heben sich auf diesem Einen Doppelgrunde

von Freud und Leid eine Unzahl von Gefühlsfärbungen und Schattirungen ab, deren unübersehbare Mannichfaltigkeit zu unterscheiden und zu kennzeichnen ein eitler Versuch sein würde. Wir können nach der Kraft, der Schnelligkeit, der Überraschung oder nach der Schwäche, Langsamkeit und Vorbereitung eines Reizes, die Heftigkeit oder Sanftheit der erregten Gefühle, wir können nach der ruhigen oder stürmischen Folge der allmählichen oder plötzlichen Veränderungen in der Seele, die Macht, die Innerlichkeit, die Tiefe, die Spannung, die Dauer, die Art und Weise der Lust oder Unlust unterscheiden; sagen wir lieber: wir können sie fühlen, denn der unterscheidende Begriff reicht in diesen geheimnißvollen Regionen nicht weit, und die Sprache, obzwar sie sich in häufigen Anläufen an den feinen Nuancirungen versuchte, hat sich weit zu arm zu diesem Geschäfte bewiesen. In einerlei Sache verbinden zweierlei Personen nur in den gröbsten Unterscheidungen mit einer Gefühlsbezeichnung die gleichen Begriffe. In zwei verschiedenen Sprachen deckt sehr selten die Übersetzung irgend einer subtileren Gefühlsbenennung genau das Original. Wenn Jemand Bentham's Schema der Gefühlsreihen mit all seinen selbstgeschaffenen Unterschieden und Unterschiedsbenennungen ins Deutsche übersetzen wollte, so ständen zwei chaotische Systeme neben einander, die entfernt nicht das gleiche aussagen würden, an denen jeder Denker mit seinen eigenen Gedanken rütteln würde. Wo es nur auf Bezeichnungen der Gegensätze in den verschiedenen Stufengraden der Lust und Unlust ankam, stritten sich die Begriffe ganz als ob sie eben so vag wären, wie die Töne mit welchen die Musik diese ätherischen Unterschiede thatsächlich zu kennzeichnen versucht, begrifflich anzugeben freilich gar nicht vermag. Wenn wir hier versuchen, nach unserem Sinne eine Doppelkette einfacher Modificationen jener reinen Grundgegensätze in allem Gefühlswesen zu zeichnen, so sind wir im Voraus eben so gefaßt auf alle möglichen Einwürfe gegen dieses Schema, wie wir von vornherein allen Anspruch auf irgend eine Vollständigkeit und Untrüglichkeit unserer Aufstellung aufgegeben haben.

Modificationen der Lust und Unlust.

Wir kehren zu den beiden dunkleren Grundstimmungen der Seele zurück, jenen anhaltenderen, auf der Vorherrschaft irgend einer Fülle oder eines Mangels, einer Kraft oder Schwäche, einer Freiheit oder Unfreiheit erzeugten chronischen Zuständen der Lust und Unlust, der Freude und des Leides, des Wohles und Wehes, des Genusses und des Schmerzes, die, wie wir angaben, durch den Fluß des Lebens auf Weg und Steg in lebendigere, schärfer bestimmte Einzelgefühle hinübergedrängt werden. Jeder weiß, jeder erlebt es an sich und Anderen, wie sich auf der Folie allgemeiner sanguinischer oder melancholischer Hänge jeden Augenblick einzelne, aus neuen Erlebnissen entsprungene, acutere Leiden und Freuden, Genüsse und Schmerzen herausheben: sehr verschiedene Wirkungen sehr verschiedenartiger Erfahrungen eines Guts oder Übels, eines Erfolgs oder Fehlschlags, die dann wieder zurückwirken auf die Befestigung der beharrlicheren Zustände der Leidmüthigkeit oder des Frohmuths, in deren Kraft wir geneigt sind, alle Dinge erhellt oder verfinstert zu sehen und unsere rosige oder schwarze Brille allen Mitgeschöpfen zu leihen. Zu den anhaltenderen Dispositionen des Froh- und Trübsinns stellen sich in sehr verwischten Grenzübergängen ganze Reihen nach Grad und Dauer unterschiedener Gegensätze: die Freudigkeit, die aus befriedigter Erinnerung und heiterer Gegenwart froh und getrost in die Zukunft blickt, und auf der Gegenseite die Traurigkeit die, in die nagenden Misgefühle des Kummers, des Harmes und Grames verschiedenartig abgestuft, in schwerer Nachempfindung einer herben Vergangenheit, unter dem Druck eines unabgeholfenen Wehs finster nach dem Kommenden aussieht; das Vergnügen und das Misvergnügen, das befriedigte Behagen und das unbefriedigte Misbehagen, die eben fließende Wohllaune und die überall anstoßende Übellaune derer, die auf der einen Seite allen möglichen Selbstgenuß haben, die ihr Genüge haben bei dem ruhigen Wohlgefühle einer ungetrübten Existenz aus der alle Sorgen Störungen und Entbehrungen weggeräumt scheinen, und auf der andern Seite derer, die

alles Selbstgenusses verlustig, von dem Ungenüge ihrer Umgebung verstimmt, auf allen ihren Wegen nichts als Sorgen Störungen und Entbehrungen sehen. Auf diesen Spielarten einer passiveren, dauernderen Lust oder Unlust heben sich dann wieder verwandte Regungen einer lebhafteren, beweglicheren, flüssigeren, elastischeren Natur ab: die Fröhlichkeit, die, wo die Freudigkeit sich auch in stiller Innigkeit zusammenfassen kann, der lauten äußeren Bezeugung der Frohstimmung bei jedem einzelnen Anlasse bedarf, und die Bekümmerniß, die von dem gleichtönig brütenden Kummer absticht durch die unruhige Zertheilung in verschiedenartige Sorgen; die Vergnüglichkeit, die leicht bei Wenigem ihre Behaglichkeit findet und die Grämlichkeit, die sich über Allem leicht unbehaglich gereizt fühlt; dann (was im Seelischen so viel bedeutet wie im Körperlichen die Erquickung, die Labe, die Letze, und im Gegentheil die Störung Kränkung Verletzung des Lebensgefühles,) das vielfältig empfängliche Ergötzen, das sich bei angenehmer, der Neigung zusagender Umgebung, Unterhaltung und Beschäftigung im erwünschten Selbstgefallen fühlt, und der vielgestaltige reizbare Mismuth, der von Nichts eine zusagende Empfindung zu empfangen scheint, den jede Umgebung mürrisch, jede Unterhaltung verdrießlich, jede Beschäftigung ärgerlich macht; die Munterkeit, die frei von jedem leiblichen und geistigen Siechthum oder Müdigkeit, hellblickend und wach, aufgeräumt, aufgeweckt, zur Ergreifung jeder Freude leicht bewegt, leicht hingerissen bis zur Ausgelassenheit ist, und die Betrübniß, die, in der Vorstellung eines Übels oder Verlustes befangen, trübselig blickt und schläfrig, zu angenehmen Eindrücken von nichts anzuregen ist; die frohgemuthe Lustigkeit, die sich in leichtem Spiele ungehemmter Kraft aufgelegt fühlt zu jedem Thun und Unternehmen, und die Niedergeschlagenheit, die zu allem unlustig des Triebs, des Muthes, der Kraft zu jeder frischen Lebensbethätigung entbehrt und alle freudige Stimmung des Begehrens Bestrebens und Wirkens verneint. Gehen wir zu den stärkeren und stärksten Graden der Lust und Unlust vor, so scheint sich unsere Kette in einen Reif zu

runden: wir gehen durch noch rascher vorübergehende Momente wieder zu beharrlicheren Zuständen zurück. Ein Gefühl der Lust, das uns vor einem überraschend anziehenden Gegenstande ganz einnimmt und übernimmt, vertieft sich auf Augenblicke zu einer stillen Verzauberung. Wenn uns der einnehmende Gegenstand mit einer ganz ungeahnten Fülle von Glück überschüttet und außer uns setzt, so spannt sich das Lustgefühl zur Verzückung. Tritt das ruhigere Bewußtsein hinzu, das uns mit Willen und Wissen in den hohen Genuß Eines allherrschenden, in stiller Versenkung oder in lautem Ergusse sich äußernden, erhabenen Freudengefühles festbannt, so sind wir in Entzücken gerathen. Dann noch steigert sich dieser scheinbar höchste Grad der Lust durch Dauer, durch Innigkeit und stille Sinnigkeit zu noch höherer Befriedigung, zur Wonne und zu dem noch gehobeneren Gefühle, mit dem wir den übermenschlichen Glückstand der Himmelbewohner benennen, zur Seligkeit, die sich in einer sanft ermäßigten wie in einer berauschten heiligen Freudigkeit zu äußern vermag. In gleicher Stufenfolge wird auf der anderen Seite ein Gefühl der Unlust, das in jäher Überraschung über einem abstoßenden Gegenstand Leib und Seele mit plötzlicher Gewalt ergreift, die Lähmung mit der es uns befällt zur Erstarrung spannen. Wenn uns der Eindruck des widrigen Gegenstandes, der uns unvorbereitet wie ein elektrischer Schlag traf, durch eine Übermacht starker, nicht ganz durchschauter Bedrohnisse erschüttert, so wird das Unlustgefühl zu schreckhaftem Schaudern und Grausen. Tritt die in beiden Fällen unterdrückte, wie das Blut zurückgestaute Besinnung wieder ein, die uns über dem klarer erkannten abstoßenden Gegenstande in Ein allherrschendes, in stiller Versenkung rückgehaltenes oder in lauten Ausbrüchen sich ergehendes Abscheugefühl festbannt, so sind wir in Entsetzen gerathen. Dann noch steigert sich dieser scheinbar höchste Grad der Unlust durch Dauer, durch Innigkeit und stille Sinnigkeit zu noch bewußterem Seelenschmerz über einen unwiederbringlichen Verlust oder eine unverwindbare traurige Erfahrung, zur Wehmuth, der stets eine Rückbeziehung des

Leidens auf höhere Ideen unterzuliegen pflegt. Und wieder jenseits dieses Gefühles liegt noch, im Gegensatz zu dem Wonnegefühl der Seligen, der äußerste Grad der höllischen Pein und Qual, die sich ebensowohl in ein stummes beklommenes Vernichtungsgefühl verschließen, wie in dem rasenden Schmerz der Marter und Folter zu äußern vermag.

Vermögen der verschiedenen musik. Gattungen zur Darstellung der persönlichen Gefühle.

In dem weiten Umfange nun dieses, von den endlosen Bewegungen des mannichfaltigen individuellen Lebens ausgefüllten Gefühlskreises ist der Tonkunst der endlose Raum geöffnet zu ihrer freiesten Entfaltung in der idealisirten Darstellung dieser Bewegungen. Die Tondichter haben sich in ihn vertieft niedertauchend in die Gründe des subjectiven Eigengefühls, und haben sich in ihm ausgebreitet umschweifend in der Gefühlswelt der weiten Menschheit außer ihnen: Umfang, Kraft, Werth und Wirkung steigen mit der Objectivität ihrer Werke und mit dem erweiterten Verbande der Mittel, des Spiels mit dem Gesange, des Gesangsausdrucks mit dem Wortsinne, des Wortes mit der Handlung. Die Instrumentalkunst, als sie in poetischen Intentionen zu arbeiten anfing, setzte sich unter anderm das Ziel, (mehr als innere Stimmungen,) innere Einzelgefühle der Seele zu entwickeln. Es ist eingeräumt, daß sie die beiden gegensätzlichen Grundtöne alles Gefühlswesens anschlagen kann, daß sie auch manche der feinen Veränderungen innerhalb dieser Gegensätze angeben und, wenn sie die angeschlagene Stimmung festhält, durch ein breites Verweilen und schwelgerisches Ausmalen höchst ergreifend ausführen kann: immer bleibt dieß bloße Stimmungsmusik, die aus dem Unsichern und Ungewissen nirgends hinaus kann. Wir wissen, daß wir die ernsten oder schwermüthigen Stimmungen in dem Largo, Andante und Adagio, die heitern und fröhlichen in dem Allegro und Scherzo zu suchen haben; wollten die Tondichter statt dieser Benennungen bestimmtere Modificationen des Grundgefühles angeben, die sie schildern wollten, so würde — wenn sich doch selbst der Begriff über die Wortbezeichnungen dieser Tinten und Schattirungen nicht einigt —, der Sinn sich über

ihre Tonbezeichnungen noch viel weniger einigen. Wir haben vorhin an dem Beispiele von Händels Frohsinn und Schwermuth deutlich zu machen gesucht, wie sehr der Umfang des Vermögens der Spielkunst zusammenschrumpft, wenn man ihr, selbst auf diesem ihrem eigenen Gebiete der bloßen Stimmungen, die Vocalmusik gegenüberstellt; wir wollen an dieser Stelle noch ein einfacheres, kürzeres Beispiel anziehen. Der Samson beginnt mit der Feier des Dagontages unter den Philistern; drei aufeinanderfolgende Lieder ohne wesentliche Verschiedenheit des Inhalts jubeln eine zuversichtliche laute Festfröhlichkeit aus, die Stimmung des Tages; das erste, aus Frauenmund, elastisch hell und schrill wie der Pfeifenton von dem es singt, das zweite fester und kräftiger bewegt, aus Mannesmund, das dritte wieder aus Frauenmund ruhiger einlenkend, um den Übergang zu der Trauer in dem gedrückten hebräischen Lager zu vermitteln. Das Alles ließe sich, blos instrumental gestaltet, unendlich fein ausweben, aber Niemand würde es begreifen; der ästhetische Zweck, der in dem fein gezogenen Kreisbogen der steigenden und nachlassenden Stärke der geschilderten Feststimmung verfolgt ist, ginge verloren; das geistige Moment des machtfrohen Übermuths in den Gesängen wäre nicht zu unterscheiden, weil eben auf die Gründe und Quellen aller und jeder Stimmungsveränderungen nur das Wort zurückzuführen vermag. Die Töne für sich allein gehen nur in blindem Tasten in die Sonderräume des Gefühlsbaues ein; nur an der Hand des Wortes können sie mit dessen Augen hellsichtig in die dunkleren Tiefen seines Inneren vorschreiten. — Diesen Gang hat das lyrische Lied, kraft des reinen und klaren, in ihm vollzogenen Bündnisses zwischen Ton und Wort, mit sicherem Vertrauen angetreten; es ist die ursprünglichste und die naturgemäße Gattung, die für die musikalische Darstellung der Einzelgefühle eintrat. In der naiven Kunst des Mittelalters drehte sich unter Franzosen und Deutschen fast der ganze Inhalt der gesungenen lyrischen Dichtung in völliger Bewußtheit, auf den Angeln der beiden Grundgefühle von Freude und Leid (joi e marimen), um wenige scharf angegebene ewig variirte

Gegenstände der Lust und Unlust, um Sommerfreude und Winterleid, um der Vögel Ertönen und Verstummen, um der Blumen Blühen und Welken, um das wechselnde Wohl und Wehe der Liebe herum. Die Lyrik der späteren Jahrhunderte hat sich, Schritt haltend mit dem erweiterten Umfang des geistigen Lebens, weiter und weiter ausgebreitet; sie hat alle erdenkbaren Quellen der Lust und Unlust in allen Tiefen und Fernen ausgespäht; sie hat das Möglichste geleistet und das Unmöglichste versucht, um dem Liede den weitesten und vielfältigsten Inhalt zu geben. Allein in das Verborgenste Innerste und Allerheiligste des Gefühlswesens drang auch Lyrik und Lied auf diesem Wege nicht vor, wo sie in der subjectiven Sphäre verharrend sich in eine Sackgasse verloren. Die Lieddichter und Setzer, ob vollendete Künstler ob einfache Laien, die in eigenem Namen ihre eigenen Seelenzustände oder aus eigener Phantasie die Gemüthslagen Anderer besangen, bewegten sich nothwendig in einer engen Schranke. Das reichste Künstlerleben ist nicht füglich von starken Seelenbewegungen erschüttert; die größeren Gegenstände mangeln dem lyrischen Liede, in welchem das subjective Moment mehr Werth hat als das objective. Daß in dieser Beschränkung auf das Subject der Grund der verhältnißmäßigen Enge der Lyrik gelegen ist, aus der sich daher alle ächten Dichter und Tondichter bald hinausgetrieben fühlen, nichts kann deutlicher sein als dieß. Greifen wir, um dieß anschaulich zu machen, zu jenen höheren und höchsten Spannungen des Gefühls zurück, die für Beider Kunst doch natürlich auch die höheren Aufgaben sein würden. Es soll also der lyrische Poet in einem Momente der plötzlichen Verzauberung und Verzückung stehen oder sich in ihn versetzen und mit seinem Liede zu sympathischem Mitgefühle stimmen wollen, so würde er doch aus der Ferne von vergangenen Dingen zu uns reden; er würde für die Angabe und Schilderung der Anlässe, die entweder plötzlich und gegenwärtig oder sehr tiefgreifender geistiger Natur sein müssen, einer Menge Zeit und Worte bedürfen, die den Eindruck schon der Dichtung abstumpfen, dem Tondichter aber die Wege zu seinen Wirkungen ganz verlegen würden. Noch viel

auffallender ist das Unvermögen des lyrischen Liedes zu der Darstellung der entgegenstehenden äußersten Grade der Unlust. Die Zustände plötzlichen Erstarrens oder Schauderns würde der Lyriker kaum nur unternehmen zu schildern; die lebenvolle Veranschaulichung der grellen Überraschungen oder der inneren geistigen Vorgänge, welche sie hervorrufen, würde ihm hier noch schwieriger werden; Er und noch mehr der Tondichter würde mit dem Widerspruch zu kämpfen haben, in knappen Worten und Tönen Gefühlslagen malen zu sollen, die sich stellenweise durch ein Verstummen der Laute, in der Gebrochenheit der Töne, im Aussetzen des Athems charakterisiren, während er zugleich wortreich die Entstehung der Lage auseinanderzusetzen hätte; beide würden über dem angestellten Versuche in die dramatische Weise verfallen, ohne doch entfernt damit erreichen zu können, was im Drama die dargestellte Handlung von selber gewährt. Man sieht, wie hier die Natur der Sache aus der Lyrik in das Drama vordrängt. Schon das lyrisch-epische Volkslied, das zur Erzählung von Begebenheiten griff, schien der subjectiven Sphäre des rein Lyrischen entgehen zu wollen. Blieb es dabei, wie in Deutschland vorzugsweise geschah, dichterisch auf der persönlich gefühligen Auffassung haften, so war ihm musikalisch die strophische Melodiewiederholung geboten und es verleugnete dann nicht wesentlich den lyrischen Charakter. Kleidete es sich, um größere Situationen aus größer angelegten Handlungen zu gewinnen, in die Formen der Ballade und Romanze, so betrat es bereits den Weg in das Dramatische und der Tondichter mußte zur Durchcomponirung greifen. Der entscheidende Schritt, der zu dem Größten und Tiefsten in der Gefühlswelt und der Tonkunst zugleich führte, geschah erst mit dem entschlossenen Übertritt auf die Bühne, wo Dichter und Tondichter ihre Chöre und Sprechgesänge und lyrisch-dramatischen Arien vor eine Zuhörerschaft tragen, welche die Gegenstände jener gewaltsameren Seelenbewegungen lebendig vor sich sieht: wenige treffende Worte und Töne an eine fesselnde Handlung geknüpft richten dann mit den geringsten Mitteln aus, was der Lyriker mit keinem Aufgebot von

Mitteln zu leisten vermag. Das bloße Anschauen eines Spiegelbildes genügt in Händels Semele, um den Ausbruch der Geliebten des Zeus in die hingerissenste Verzückung über ihre göttergleiche Schönheit motivirend für die Darstellung zu ermöglichen. Die bloße Verderben kündigende Hand und Schrift im Belsazar genügt, um die ganze Kette jener stärksten Erschütterungen der Unlust, die wir bezeichnet haben, die tondichterische Darstellung durchziehen zu machen. Der ins Herz getroffene Wüstling ist mit dem ausgestoßenen ha! bei dem schrecklichen Anblick stumm geschlagen; in seiner Verstummung liegt eine Beredsamkeit, die dem lyrischen Dichter anzuwenden unmöglich wäre. Der Hülferuf des Chors spricht an Statt des junggelähmten Königs in trefflich gemischten Modulationen des Schreckens, des Starrens, des Mitleids, des Unmuths über die gestörte Festfreude; auch in dem Chor ist es an einer Stelle, wo der Sopran allein eine recitativische Stelle singt, als ob allen Anderen das Wort versage. In das Erstarren der Magier, die die Schrift auslegen sollen und nicht können, mischt sich ein Unlustgefühl mehr geistiger Art; das unerwartete und schreckhafte Räthsel, dem sie nicht gewachsen sind, bestürzt ihre verblüffte Weisheit; ihr Verstand steht still; auch ihnen geht bis auf ein Paar tonlose Takte die Rede aus. Wieder tritt ein Chor für den entsetzten König ein in dem Rufe einer Verzweiflung, die noch in schwebender Spannung ist, auf Rath noch hofft wenn auch nicht denkt; die recitativisch wechselnden Stimmen irren wie rathlos neben einander her, bis sie sich in Einen Ruf der Trostlosigkeit vereinigen. Als dann des Königs Mutter noch eine letzte Aussicht auf Hülfe gibt, auch jetzt sinkt der gefolterte Sohn in Stummheit zurück; die Instrumente müssen seine innere Lage andeuten. Nachdem Daniel dann den unbarmherzigen Richterspruch gelesen hat, verstummt der vernichtete vorher so lärmende Mann, verstummt die Umgebung und die ganze zuvor so tumultuarische Stätte. Die machtvolle Scene schließt unheimlich ohne Chor und nur die bittende, mahnende, drohende und tröstende Stimme der Mutter wird noch gehört, die ganz durchzogen ist von der Wehmuth des harm-

vollen Mitleids mit dem versinkenden Sohne. Einer einzigen solchen dramatischen Scene gegenüber, wie tritt da alle lyrische Dichtung und Musik, trotz ihrem reizenden Vermögen, zurück! In der einfachsten liedähnlichen Opernarie wird sich jeder Ausdruck des persönlichsten Gefühls ganz anders als in dem isolirten Liede beleben und einsenken, nur weil in dem Flusse verzweigter Handlungen, wie sie das Drama darstellt, alles Einzelgefühl in sympathische Beziehungen verwebt ist. Was hat nicht Händel, wenn man nur aus seinen Opern eine Reihe von Ariosen aus Frauenmund zusammenstellen wollte, im Ausdrucke persönlichen Leids von dem wühlerisch-sinnigsten bis zu dem heftigst ausschreitenden Schmerze geleistet! Wenn man nachforscht, was ihnen gegen alles Vergleichbare in dem Besten der Liederkunst ihre ergreifende Gewalt gibt, so ist es immer die Weihe des Sympathischen, die dem noch so idiopathischen Weh durch die Verflechtung der Geschicke, aus denen es entstanden, beigegeben ist. Wenn der alte Manoah Samsons einstiger Heldenkraft frohlockend gedenkt und dann abfällt in die dunkle Wehklage um seinen gegenwärtigen Verfall, so verdoppelt sich der Ausdruck und der Eindruck an Kraft durch die doppelte Beziehung auf die vormalige Herrlichkeit des Sohnes und die Mitfreude seines Erzeugers, auf die jetzige Versunkenheit des Sohnes und das Mitleiden des Vaters. In diesen Vergleichen weiter gehend wird man überall die Grenze, bis zu welcher im vereinzelten Liede alle stärkeren Äußerungen der Lust und Unlust, das Jubeln Jauchzen und Frohlocken der Freude, das Jammern und Wehklagen des Leids getrieben werden könnte, sehr enge gezogen finden. Das einzelne Glück hat nicht die Größe, um einer weit ausgreifenden Lust die nöthige Unterlage zu geben. Wie anders ist dieß, wenn ein Einzelgesang wie Achsa's im Josua, von aller persönlichen Beziehung entblößt, dem Dankgefühl, dem Siegesjauchzen, dem Preisrufe eines ganzen Volkes, wenn ein Einzelgesang wie Joads in der Athalia dem Elend und der Drangsal eines ganzen Volkes Worte leiht! In der dramatischen Musik tritt bei solchen Anlässen gewöhnlich zu dem Einzelgesang der Chorgesang hinzu und setzt ihn fort, dessen

geistige Tiefe jene ganz mit sympathischen Regungen getränkten Einzelgesänge schon vorweggenommen haben, um jetzt die Wucht des Nachdrucks und der Verstärkung aus dem Sammelgesange der Volksmasse zurückzuempfangen.

Gemischte Gefühle. Die Gefühle denkt man sich zunächst als ungemischte Gefühle der reinen Lust oder Unlust. Viel häufiger als man sich gleich denkt, sind sie gemischte Gefühle von gekreuzter und versetzter Lust und Unlust zugleich. Es hat Philosophen gegeben, die in allen Fällen, wo sich das Gefühl zum Affecte steigert, wo die Lust und Unlust in Begehren und Verabscheuen übergeht, solche gemischte Gefühle sahen, weil dem Begehren immer unangenehme, dem Verabscheuen angenehme Empfindungen beigegeben seien, weil dort die Hoffnung des Besitzes eine gegenwärtige Entbehrung, hier das augenblickliche Leiden die Hoffnung auf Abwehr und Abhülfe einschließe. Mit dem Leidenden treibt unbewußt nicht selten die Lust, in einem mitfühlenden Wesen Theilnahme zu erregen, ihr Spiel. Der Zornige empfindet schon einen Reiz dabei, das erschütterte Gemüth im Ausschütten seiner quälenden Gefühle zu entladen. Und auch in dem Ergusse eines stilleren Misgefühls wird leicht ein Genuß empfunden, der das leidende Gemüth in eine harmonischere Stimmung versetzt: das weltbekannte lascia ch' io pianga, die sanfte Bitte um Gestattung des Schmerzergusses, hat seine innersten Reize in dieser Paarung von Trost mit dem Kummer. Der Schwermüthige von Hang hat eine natürliche Lust an seinem Trübsinn; Miltons und Händels pensieroso ist ganz auf diesem Grunde aufgebaut; und es ist gut, daß dem so ist: es wird dadurch der Sättigung an dem Einerlei der Stimmung vorgebaut. Denn die Äußerung reiner Lust oder Unlust pflegt in der Natur wie in der Kunst bei Fortdauer bald zu ermüden. Alle größeren Musikwerke sind daher auf den Wechsel in den beiden gegensätzlichen Grundzügen der Gefühle angelegt; die feinsten Aufgaben für die Tonkunst liegen aber in der Mischung dieser Gegensätze in einerlei Gefühlslage. Wo immer es ihr gelingt, entgegengesetzte streitende Elemente von Freud und Leid in jene zartesten Mittel-

tinten zu verschmelzen, in welchen die Schatten der Unlust und die Lichter der Lust in einander verlaufen, wo es ihr also gelingt, der schönen technischen Aufgabe Disharmonisches in Harmonie aufzulösen auch im Psychischen zu genügen, da ist sie sicher, durch diese gewürzte Mischung ungleich tiefer in das Herz zu dringen und ungleich länger darin nachzutönen, als sie es durch die schönsten Freuden- und Schmerzgesänge ungemischter Färbung vermöchte. Jedermann weiß, daß auch in Natur und Leben dieß immer Momente von ungewöhnlichem seelischen Interesse sind, wenn einmal in dem Kreise edler gebildeter Menschen der Ausdruck einer Gemüthserregung mit den herkömmlichen Äußerungsweisen contrastirt: wenn das Weinen nicht ein Merkmal der Trauer, das Lachen nicht ein Zeichen der Freude ist, wenn ein Verzweifelnder in bitteres Gelächter über getäuschte Erwartungen, wenn ein Beglückter (ein Widerspruch im Worte) in Freudenthränen ausbricht.

Die Freudenthränen sind am gewöhnlichsten der Rührung gesellt, Rührung. einer verfeinerten, dem rohen Naturkinde fremden, zart verquickten Mischempfindung, die unter gegensätzlichen Berührungen gegenwärtiger Lust mit vergangener Unlust oder eigenen Glücks mit fremdem Unglück das Gemüth zu einer passiven nicht activen, ideellen nicht reellen, sanften nicht heftigen Erregung treibt: wenn uns etwa ein großes Glück überrascht in Verhältnissen da wir es nicht mehr genießen können, oder da es uns durch die Erinnerung an durchlebtes eigenes Elend oder auch durch die Vorstellung des fortdauernden Elends anderer uns theurer Wesen vergällt wird. Die reizendsten Tonstücke sind auf dem Grunde dieser frohleidenden, leidfrohen Regung aufgezogen. Wenn in Sosarmes eine Tochter ihre Mutter nach einem beseitigten Unheil noch fortweinen sieht und sie beschwichtigt mit der Vorstellung der vorübergezogenen Gefahr, (rendi il sereno al ciglio) geschieht dieß in einem plastisch sprechenden Tonsatze, in dem man die Tröstende selber sanft weinend und knieend auf den Schoos der Getrösteten hingegossen sieht. Wenn sich Iole den Kampf und Tod ihres Vaters noch einmal, wie

theilnehmend an dem entsetzlichen Ereigniß, in gespannter Einbildung belebt hat und dann abgespannt zu dem Gebetgelübde niedersinkt, dem Vater die Grabesruhe durch ihr Fortwandeln in seinen Pfaden zu erleichtern, bricht sie in erstickte, in einer einfachsten Figur doch heraushörbare Töne einer unendlich weichen Rührung aus. Wenn sich dem greisen Kaleb die einstige Verheißung, das Land wo Abraham ruht zu besitzen, in dem Alter erfüllt, da er nur noch an sein Grab neben Abraham denken darf; wenn der alte Abinoam freudig seinen Sohn einen Kriegsruhm erndten sieht, der des Vaters Tage lange überleben wird; wenn Samson's Vater Manoah sich preisen hört, daß er des blinden Sohnes pflege, wie sonst das Kind des Vaters pflegt, dann rollen Allen sanfte Thränen des Glücks die Wangen herab: diese Musikstücke alle, die in höchst verschiedenen Lagen höchst ähnliche Stimmungen auszudrücken haben, sind von einer solchen psychischen Tiefe, daß der Kenner des geistigen Werthes der Tonkunst ganze opera omnia berühmter späterer Tonmeister nicht darum eintauschen würde. In vier der angeführten fünf Arien ist das Wort Thräne im Texte nicht genannt; die Freudenthränen der Rührung sind nur musikalisch ausgedrückt; die Situation hat dem Künstler mehr als das Wort die Hand geführt; wenn das Wort der nothwendige Dolmetscher des deutlichen Gefühls ist, so sieht man aus diesen Fällen, wo es sich um Gefühle handelt die das Wort nur in starrem Umriß andeuten kann, an sehr sprechenden Beispielen, wie die Musik ihrerseits zu einem höchst beredten und selbständigen Ausleger des Wortes wird.

Mitleid. Wenn in der Rührung gewöhnlich ein freudiges idiopathisches Gefühl vorschlägt, so herrscht dagegen in den Regungen des Mitleids ein schmerzlich sympathisches Gefühl vor. Das Mitleid ist die edelste aller gemischten Empfindungen. Theilnehmendes Mitgefühl bei Anderer Weh, eigenes Leid bei fremdem, verschuldetem oder unverschuldetem Leide ist ein ganz mit sittlichen Elementen getränktes Mischgefühl der Unlust über das Unglück eines Mitgeschöpfes dem man Glück gönnt, versetzt mit der Lust des Wohlwollens, dem Leidenden ein Trost zu

sein, durch Mitleiden seine Leiden theilen zu können. Wo es sich nicht um conventionelle Beileidsbezeugung, wo es sich um ächtes und wahres Mitleiden handelt, und das innerhalb der reinen Gefühlssphäre beharrt, noch nicht ausgeübte Erbarmung, Mitleid in That geworden ist, da ist diese Mischempfindung des mannichfaltigsten musikalischen Ausdrucks fähig; bei Händel sind ihre Spielarten in äußerst fesselnden Stufengraden varrirt. Die oberflächlichste, unbetheiligtste Äußerung des Mitleids wird wohl die Beruhigung, Beschwichtigung, Besänftigung bei einem weniger gegenwärtigen als bevorstehenden Leiden sein, wie sie mehrere Arien und Chöre im ersten Acte der Athalia einlullend, die Arie Damons an Polyphem (Willst du dir die Nymphe gewinnen) vermahnend, an Acis (Bedenke, o Knabe) warnend zu bewirken streben. Auf einer andern Stufe ist die theilnehmende Bemitleidung von selbstischen Beweggründen mitangesteckt. Die Arie (Blick, hoffnungsloser), in welcher Ino den Athamas beklagt, spricht aus einem warmen aber nicht selbstlosen Mitleid, da sie mit dem fremden Leiden einer unerhörten Liebe das gleiche eigene Leid zu beweinen hat. Damit vergleiche man den weitabliegenden Gegensatz jenes Gesanges (Mein Herz aus sanftem Mitleid schwillt), in dem Iole, die Gefangene in Herakles' Hause, die durch eigene Schuld verwittwete Dejanira, die Gattin dessen der ihren Vater erschlagen hat, in völlig selbstloser Mitempfindung aus schwellendem Herzen beklagt und dem lebhaften, unausgeglichenen Schmerze (in malerischen Sprüngen abwärts in die kleine None, Septime und übermäßige Quinte) in stillem Schluchzen Luft macht, bis die stockende Bewegung einem ebneren Tonfluß weicht, wenn die Thränen ihren Weg gefunden haben. Von dieser Sprache des stillen, weichen, weiblichen Mitleids mit der schuldvollen Gattenmörderin —, welcher Abstand ist es wieder zu dem starken Ausdruck des männlichen Mitgefühls (O Bild des Jammers), wenn Lichas den Tod des schuldlos gefallenen Helden bejammert, und das Elend das dieser Tod auf ihn und alle Überlebende zurückwirft! Zu diesen (und zahllosen ähnlichen) Gesängen aus einer leidenschaftlich bewegten Welt halte man dann

wieder im zweiten Theil des Messias die großartig verklärten Ausdrücke der schmerzlichen, tief ehrfurchtvollen Rührung bei dem bevorstehenden Opfertode Christi in dem Chore „Sieh das ist Gottes Lamm“, und des bis zum Erhabenen gesteigerten bewundernden Mitleids in dem darauf folgenden „Wahrlich, er trug ihre Qual“, und dazu die dazwischen liegenden und nachfolgenden Einzelgesänge der gefaßten wehmuthvollen Theilnahme an dem Leidenden, von Mitleidlosen Umgebenen, von Erbarmungslosen Geschlagenen, bis zu dem letzten Augenblick, wo sich in jenem einfachsten recitativen Satze der Schmerz gleichsam (wie in den bildlichen Darstellungen der Alten bei so ergreifenden Momenten) verhüllt. Bei diesen höchsten Graden der Erschütterung erstickt der musikalischen Rede der Laut vor der Größe des Begriffs der sich einspinnt in die Gefühle. Und ähnlich ist es in anderen Stellen, wo das Mitleid in sich selbst eine bewußte That sittlicher Größe einschließt, bei dem Mitleid mit dem Schuldigen, der uns selber Leid zugefügt hat, bei der Verzeihung von Seiten dessen, der die Macht und das Recht zu strafen hätte. Die erhabene Tröstung der in dem ersten Recitative des Messias angekündigten Vergebung sucht ihre ganze Gewalt nur in den bloßen Gefühlsaccenten, die durch jede melodische Ausführung zerstört werden würde; das Mitgefühl geht bei diesem Acte der Erbarmung in That über, wo die Tonkunst in ihrem Darstellungsvermögen nur bis an die Grenze mitgehen kann.

Zu den Gesängen, die in vorherrschend schmerzlicher Stimmung Mitleiden ausdrücken, gibt es einen eigenthümlich fesselnden Gegensatz bei Händel, Gesänge die eine Mitfreude aussprechen. Es ist in ihnen nicht Lust und Unlust gemischt, aber es ist in ihnen die Freude, die sonst vorherrschend idiopathischer Natur ist, geadelt wie das Mitleiden, indem ihr alle Selbstischkeit entzogen ist. Ein Stoff dieser Art macht der Tonkunst möglich, annähernd Gebiete zu betreten die ihr sonst versagt sind. Im Herakles wird der Held zu den Göttern erhoben; die Seligkeit seiner Vergötterung zu schildern, wäre ein zu unsinnlicher Stoff; ihr Widerschein aber in der Mitfreude des treuen

Dieners Lichas über die Verherrlichung des Helden (Er, der des Himmels Säule war) gibt ihr doch eine Gestalt, deren sich der Tonkünstler bemächtigen kann. Elegischer gefärbt ist in Schlußarie und Chor des ersten Theils des Samson der Ausdruck einer gerührten Mitfreude an dem friedlich stillenden Trost der ewigen Freuden, die dem duldenden Märtyrer wie winkende Palmzweige gezeigt werden. Von diesen unsinnlichen Gegenständen gehe man zu den ganz entgegengesetzten über. Sinnliche Lust in That zu schildern, führten wir oben an, wird kein Künstler unternehmen, der von der Würde seiner Kunst die rechten Begriffe hat. Aber wenn in Semele der Chor der Grazien und Amoretten (Nun schwellt der ewig junge Gott) seine Mitfreude an den erotischen Freuden, mit welchen der Gott die vereinsamte Sterbliche tröstet, in wohligen Melismen ausläßt, so ist aus der Schilderung dieses Freudenreflexes in der reinen Seelenlust der Lauscher ein höchst reizvolles Kunstwerk geworden.

Es gibt andere Arten gemischter Empfindungen, die gleich fruchtbaren Bodens für die Tonkunst sind. Bitte und Gebet. Bei jeder Bitte sind wir getheilt in einem Gefühle der Unlust und der Lust, der Hülfsbedürftigkeit und der Hoffnung auf Hülfe. Der Accent, der in sich getheilte Gefühlslaut, in dem sich das eigene Gemüth mit den Mitteln der gefühligen Ansprache an das Wohlwollen des fremden Gemüthes richtet, ist von einer durchaus charakteristischen Doppelfärbung. In dem Betteln des Thieres sogar, des Hundes, ist er nicht zu miskennen; im menschlichen Munde wird ihn die Bedeutung des Gegenstandes und die Natur des Bittenden in so mannichfaltiger Weise verändern, verflachen oder vertiefen, senken oder steigern, daß die Tonkunst nicht leicht irgend wo sonst eine ergiebigere Ausbeute machen kann. Die beiden Richter in der Susanna tragen ein schmähliches Gesuch vor, der Eine in frecher Schamlosigkeit, der andere Blödere in der beklommenen Verlegenheit der halben Scham. Theodora richtet eine schreckliche Bitte, sie zu tödten, an ihren Geliebten (Des Kranken Heil), zweifelnd an ihrer Erfüllung, nur in halb räthselhafter Andeutung, ohne eigene

Rührung und Bewegung, weil sie beflissen ist Bewegung und Rührung nicht hervorzurufen. Die Mutter vor Salomo erhebt in der entsetzten Vorstellung von der Zerstückung ihres Kindes die Bitte um Schonung seines Lebens aus der tiefsten Seelenangst des mütterlichen Herzens. Man sieht aus diesen Abständen, welche ungeheure Räume hier der musikalischen Schilderei geöffnet sind. Sie erweitern sich noch ungemein, wenn die Bitten an Gott gerichtet sind. Wir haben wiederholt schon angeführt, daß alles religiöse Gefühl gemischter Natur ist. Im Gebet ist dieß überall erkennbar: ob wir die gewünschte Abhülfe eigener oder fremder Noth erst erflehen oder für die erfolgte Abhülfe danken; in dem einen Falle wird zu der Unlust des Leidens die freudige Erwartung der Rettung, in dem andern wird in das Licht der Erlösung der Schatten der vorausgegangenen Noth gemischt sein. Die feinen Veränderungen der Farbenmischungen sind auch da unermeßlich, je nachdem das Gebet aus einem gefaßten oder verzweifelten, ungeduldigen oder ergebenen, ehrfürchtigen oder innigen Gemüthe, bei kleineren oder größeren Anlässen, aus blos eigenem oder gedoppeltem oder allgemeinem Nothstande erwächst. Die Fülle der erläuternden Beispiele in Händels Werken setzt um die Wahl in Verlegenhrit. Man schlage das Gebet des Gemäßigten im dritten Theile von Frohsinn und Schwermuth auf, wo in einem bloßen Sprechgesang in gelassener, der Erhörung sicherer Bitte die Mäßigung und ihr Geleite herbeigewünscht wird, da sie bereits in feierlichem Aufzuge nahen; wo sich dann in einem einfachen Chore in die friedlichste Gebetstimmung in reizender Vermischung ein Marschrhythmus verflicht. Davon springe man über zu Joads Arie („O Gott zu dem wir flehen", in Athalia), der mit wundgerungenen Händen einen jammernden Hülferuf aus blutendem Herzen um des Volkes Elend erhebt; und von da wieder zu Micha's Gebet im Samson (O komm du Gott des Heils), dessen Grundlage demüthiges herzinniges Dringen aus Mitleid mit dem leidenden Freunde und Volke ist, das an der Stelle, wo der Chor verstärkend zutritt, sich fast bis zum Tone des Vorwurfs steigert. Gehe man von

diesen auf einem weiten nationalen Hintergrunde aufgezogenen Gesängen zurück zu dem eigensten Anliegen eines eigen gestellten Mannes in mehr persönlicher Sache, zu dem Gebete des Cyrus (Du Gott, der mir nur fern bekannt), der als ein erst werdender Gottesheld von dem unbekannten Gotte, der ihn berufen hat, in tiefer Ehrfurcht und fast in heimlicher Furcht Kriegsglück erfleht ohne alles Selbstgefühl; und mit diesem Hülfegebet vergleiche man wieder sein kraftvoll männliches Dankgebet für den gewährten Sieg (O Gott des Heils), wo die feste Haltung, in welcher der Gesang die sicheren Schritte zum Siege malt, das nun gefundene Selbstgefühl ausdrückt, während die instrumentale Begleitung die Anwandlungen des frohen Triumphgefühls andeutet, das der nun fertige Gottesheld unterdrückt, um Gott den Preis des Sieges zu geben. Von diesen Anrufen des Mannes und Siegers gehe man über zu Susanna's ahnungsvollem Gebete (Betend vor dem Thron der Gnade), in dem sie eine dunkle Bangigkeit zu resignirter Ergebung bis zum Tode stimmt; und daneben halte man, wie anders sich dieselbe Resignation äußert (Wenn ihr mein schuldlos Blut begehrt), als die Todesgefahr eine schreckliche Gewißheit geworden ist, wo nun der Demüthigung vor Gottes Willen der siegreiche Trotz gegen den Willen der menschlichen Bosheit zugesellt ist. Man sieht wohl, diese Gegensätze erschöpfen sich nicht; und immer neue drängen sich, bei dem Einen Händel, zur Vergleichung hinzu; nur Ein einziger ist in den Werken dieses gesunden Geistes nirgends zu finden: das Gebet der Zerknirschung des verzagten armen Sünders hat er nie gesungen. Wenn man der Heidin Aspasia Gebet gehört hat, das den Göttern in traulicher Nahestellung mit Zuversicht eine Freundin empfiehlt, die durch ihre Unschuld ein Anrecht auf ihren Schutz habe, so muß man von da zu dem vertrauenden Gebete der Christin Irene („Wie das ros'ge Morgenroth") übergehen, deren Wohlgefühl bei der Bitte nach Emporhebung zu Gottes Licht durch eine sehr anders gefärbte Zuversicht zu einer fast reinen ungemischten Freudigkeit gesteigert ist, nur daß das Bild des dunkeln Nachtgewölkes der Irdischkeit, aus der sie erlöst sein will, zur trüben-

den Folie dient. In der Theodora allein, in der dieses Gebet steht, ist eine ganze Fülle anderer Gebetgegensätze durch die Natur der Handlung gegeben. Theodora fleht im Kerker, durch Nacht und Todeshülle vor Schmach behütet zu werden, und man sieht ihr Gesicht wie von dem Schamgefühl der Unschuld erglühen; ihre Freundin betet ebenso (Wölb' unsichtbar) um die Erhaltung der Reinheit Theodora's in banger Besorgniß und doch in ruhiger Zuversicht, als ob sie den deckenden Schirm sich wölben sähe um den sie bittet. Als sie zu dem Orte der Schmach gerissen werden soll, fleht Theodora um die Rettung ihrer Unschuld in dem Asyl der Engel in Tönen einer Seele, die schon hier den Engeln angehört, ergeben zum Tode wie zu einer Erlösung; ihr Geliebter auch wirft sich wie sie auf die Kniee, händeringend wie sie, aber zu einem thätigen Gebet wie sie zu einem leidenden: er geht von dem halbverstummten innersten Ausdruck der Bestürzung, der Lähmung, des Hülfegebetes zu dem männlichen Entschlusse, und von ihm zu der Hast des Selbsthandelns, des Selbsterrettens über; der heftige Gefühlsstand treibt in einer plötzlichen Entwicklung der inneren Vorgänge zur That, einem der glücklichsten und reichsten Momente, den die Tonkunst zum Vorwurfe haben kann, obwohl er an den äußersten Grenzen des für sie Erreichbaren gelegen ist.

Es fehlt viel, daß in Rührung Mitleid und Bitte die Reihe der gemischten Empfindungen verbundener Lust und Unlust erschöpft wäre. Wir wollen, ehe wir zu einer anderen Spielart derselben, zu der ergiebigsten vielleicht von allen, übergehen, noch eine Zwischenbemerkung einschieben, die den Leser mag aufmerksam machen, daß auf unserem Wege ganz geistiger Betrachtung gelegentlich wohl Lücken in den Unternehmungen und Leistungen der Tonkunst, daß in dem Gefühlswesen reizende Räume zu entdecken sind, zu welchen sie kaum den Zugang gesucht oder gefunden hat. Es gibt, meinen wir, Gefühlslagen die wesentlich von gemischten Empfindungen der Lust und Unlust bestimmt sind, zu deren Darstellung der Tonkunst selten nur Gelegenheit gegeben worden ist. In der Dichtung hat man die Gattung der Elegie, die sich

in der Gesellung heiterer und trüber Bilder, in heiterer Staffage auf einem dunkeln, in düsterer Staffage auf einem hellen Grunde gefällt; es hat keine musikalischen Dichter gegeben, die ganze Werke dieser Art, was wohl denkbar wäre, den Tonkünstlern zubereitet hätten; es hat keine Instrumentalcomponisten gegeben, die, was wohl ausführbar gewesen wäre, eine besondere Gattung elegischer Stimmungsmusik von dieser poetischen Gattung abstrahirt hätten. Wenn unsere großen Meister gewöhnt gewesen wären, sich von sinnigen statt von technischen Conceptionen bewegen zu lassen, wie nahe hätte es gelegen, statt in den Gegensätzen des Freudigen und des Schwermüthigen wie es in Sonate und Symphonie der Brauch ist, immer zu wechseln, sie einheitlich auch einmal zu verschmelzen in einer gleichgewogenen Mischstimmung von Froh- und Wehmuth, die dem so gestalteten Werke den Namen einer instrumentalen Elegie verdienen würde; einer Gattung, zu der man die Illustrationen am ehesten aus einzelnen Tonsätzen Mozarts finden würde, dessen Naturell wie vorbestimmt und angelegt hierzu war. Welche wundervollen Aufgaben hier der Tonkunst vorliegen können, wollen wir an einigen Vocalsätzen Händels anzudeuten suchen. Im Herakles hat der Verfasser des Textes dem Tonsetzer in der Iole einen elegischen Charakter gezeichnet, ein sonnenheiteres Gemüth, über dessen Leben sich dunkle Schicksale, Verlust des Vaters des Vaterlandes und der Freiheit, legen, ohne es gleichwohl ganz verfinstern zu können. Der Gesang, mit dem die Gefangene auf die Bühne tritt (O Freiheit du), ist ein elegisches Klaglied, das aus einer Seele kommt, die um die entschwundene Freiheit trauernd nicht an sie zurückdenken kann, ohne in unwillkürlich erregter Phantasie sich die Schaar der Freuden und Reize zu vergegenwärtigen, welche die Göttin überall wo sie weilt umdrängt und „im Feiertanze um sie jauchzt"; bei dem Worte „jauchzt", das der Meister sonst nicht setzen kann ohne den Aufschwung freudiger Melismen, haftet der Gesang auf einer halben Note mit Fermate; die Freudigkeit des Phantasiebildes stockt wo sie auf der Spitze sein sollte und weicht gedämpft den leidvollen Tönen, die der Druck des Mis-

geschicks erpreßt; wiederholt bricht dieß Lächeln der Erinnerung durch die Thränen der Gegenwart, aber nur um wiederholt in sich selbst unterdrückt und zuletzt durch den Ton der Wehmuth ganz verscheucht zu werden. Ein ähnliches elegisches Tonstück ist die Arie in Herakles' Wahl (Doch darf dem Sang ich lauschend stehn), in der sich der junge Geprüfte die Frage stellt: ob er dem Tanze der Freuden und Reize und dem Sange, mit dem ihn die Lust in ihr Gefolge ködert, auch lauschen und zuschauen dürfe; auch sein Gesang spiegelt wie Jole's in leichtgeschwungenen Tonfiguren diese Tänze ab, die nicht vor seiner Phantasie, die sich vor seinen mit Mühe abgewendeten Augen hin bewegen; der Tonkünstler kann Beweggründe seines Entschlusses sich abzuwenden nicht darstellen; indem er aber den ganzen Gesang im Angesichte der verführerischen Lockungen mit einer tiefen Wehmuth durchzieht, deutet er meisterhaft mit den reinsten musikalischen Mitteln den Kampf an, den der Entschluß den jungen Helden kostet. Dergleichen gehört zu den Dingen, in denen es kein anderer Tondichter Händeln jemals gleich gethan hat.

Liebe. Das vielbesungenste aller Mischgefühle ist die bittre Lust, das süße Leid der Liebe: die wie oft wiederholte, in sich widersprechende Bezeichnung charakterisirt sie als eine einfache Mischempfindung von Lust und Unlust, die sie gleichwohl nicht ist. An keinem Gegenstande vielleicht läßt sich die Grenzscheide und die Verschlingung des Gefühls mit anderen Bewegungen des geistigen Lebens, an keinem auch die Grenzlinie des musikalischen Vermögens schärfer entwickeln, als an diesem. Im Gegensatz zu all den Regungen reiner ungemischter Lust, in welchen das subjectiv Selbstische des Gefühls das Vorschlagende bleibt, erscheint in der Liebe das Eigenpersönliche, Idiopathische auf einer Spitze, auf der es auffallender als in irgend einem anderen Falle in das Sympathische um- und überschlägt durch die Hingabe des Ichs an eine zweite Persönlichkeit, mit der man das eigene Ich vereinigen, verschmelzen möchte. Wenn Lustgefühl überhaupt auf einer dunkeln Neigung zur Erhöhung und Vervollkommnung unserer Lebenszustände beruht, so würde das

Gefühl der geschlechtlichen Liebe, wo es am gesundesten ist, auf eine Vervollkommnung durch Vervollständigung, durch Ergänzung, durch eine Verdoppelung gleichsam unseres Wesens gerichtet sein. Ist dem so, so muß der Reiz, den das ersehnte und begehrte Wesen ausübt, nothwendig von der Gesammtpersönlichkeit ausgegangen sein und muß ebenso die versammelten Zuneigungen unserer Sinne, unseres Gemüthes, unseres Geistes ergriffen haben. Daher ist die Liebe (und darin liegt doch auch der ästhetische wie der natürliche Werth der auf sie gelegt wird,) ein reiches Aggregat von anreizenden und sich gegenseitig würzenden und steigernden Erregungen, die von den zusammenwirkenden Eindrücken aller verbundenen menschlichen Eigenschaften auf unsere verschiedensten Empfänglichkeiten angestoßen sind: von den sinnlichen Eindrücken der körperlichen Gestalt, von den seelischen Eindrücken der sympathisch anmuthenden Natur, von den sittlichen Eindrücken die der Zauber einer unschuldvollen Erscheinung einprägt, von den geistigen Eindrücken die durch intellectuelle Vorzüge bereitet werden, von den Vorspiegelungen der erhitzten Einbildungskraft die den Gegenstand der Liebe mit dem Glanz einer erhöhten Schönheit und Weihe umkleidet, zuletzt von dem Stachel des Triebes, der die Begierde nach dem vollen Besitze desselben entzündet und schürt. In diesem Gesammtbestande von verwachsenen Sinnesreizen, Gefühlen, Vorstellungen, Einbildungen, Urtheilen und Trieben ist die Liebe das reichhaltige Lieblingsthema aller Dichtung geworden, die sie, bald getheilt nach der Vorherrschaft einer einzelnen aller dieser Seiten, gesunken in gemeine Lüsternheit, angeschwollen zu leidenschaftlichem Begehren, verfeinert in ein ästhetisches Wohlgefallen an Schönheit, sublimirt zu einer geistigen Verehrung, vertieft zu einer gefühligen Andacht, zerfahren in phantastische Schwärmerei, bald wieder als ein wunderbares Ganzes, das aus allen diesen Theilen zusammengesetzt das ganze Geistes- Gefühls- und Sinnenleben ausfüllt, zu dem fruchtbarsten Vorwurf ihrer wunderbarsten Darstellungen gemacht hat. Die Tonkunst, ohne Verbindung mit der Dichtung, würde dieses ganzen Gegenstandes vollständig ver-

lustig gehen; die Instrumentalmusik vermag auch nicht annähernd, auch nicht einmal den reinen wirklichen Gefühlsantheil an der Liebe mit ihren eigenen Mitteln auszudrücken. Aber auch in Verbindung mit dem Worte würde sich die Tonkunst, die blos auf das Gefühlswesen angewiesen ist, ganz vergeblich abmühen, das Zusammenspiel der verzweigten vielseitigen Erregungen in der Liebe schildern zu wollen: der größte musikalische Genius an der Hand des genialsten Dichters kann keinen musikalischen Romeo, könnte nur ein einseitiges Bruchstück eines solchen Märtyrers der Liebe schaffen. Selbst zerpflückend würde sich die Musik umsonst, oder doch mit großer Mühe und kleinem Erfolge, in den meisten der Bestandtheile versuchen, die wir in der Liebe zusammenwirken sehen. Als Wollust in sinnlichem Verstande hat die Liebe, wie alles rein Sinnliche, vielleicht einen Ausdruck, aber keinen künstlerisch verwerthbaren Ausdruck. Als leidenschaftliches Begehren kann sie vielleicht eine musikalische Schilderung finden, die aber von der jeder anderen Begierde schwer zu unterscheiden wäre. Als ein sinnliches Wohlgefühl an äußerer Schönheit fällt sie, wie so Vieles was blos durch den Sinn des Auges auf uns wirkt, außerhalb der Gegenstände, welche die Tonkunst mit Erfolg ergreifen kann. „Dieß Bildniß ist bezaubernd schön", oder im Alexander Balus die Arie „O welch ein Zauberreiz" drückt betroffenes überraschtes Staunen über eine anziehende Erscheinung aus, das durch tausend andere Dinge eben so hervorgerufen sein könnte. Wieder als platonische Liebe, wenn die geistigen Eigenschaften des geliebten Wesens schwerer wiegen in der Schale des Urtheils, als ihre sinnigen und sinnlichen in der Schale des Gefühls, würde sie aufhören, der Musik auslegbar zu sein; das ganz geistige Gefühl — wenn man es so nennen darf — der Freundschaft, die auf Übereinstimmung der Gesinnungen beruhen soll, die man auf diesem erkannten Grunde „gründet" in Abwesenheit jedes Mitspiels instinctiver sinnlicher Antriebe, wird die Musik auch an der Hand des ergiebigsten poetischen Textes ganz vergebens suchen mit Tönen zu bezeichnen. Nur der sinnige Gemüthsantheil an der Liebe fällt in das

Bereich der Tonkunst; und auch ihm ist sie, immer die Mitwirkung der Dichtung vorausgesetzt, nur in der bestimmten Grenze, so weit nicht andere geistige Regungen hineinspielen, gewachsen. Die Liebe sei noch spröde oder blöde, so ist das Gefühl noch nicht ausgesprochen, Verlegenheit, Scham und Schüchternheit wird es zurückhalten, was sich musikalisch nur andeutungsweise ausdrücken ließe. Wenn das Gefühl der Liebe sich ausspricht, ist sein musikalischer Ausdruck nichts als die zärtliche Anschmiegung, die Lust das eigene Wohlgefühl in weichen wohligen Tönen, wie mimisch in zärtlichen verschwommenen Blicken, auf den geliebten Gegenstand zu übertragen; die Musik wird dazu die sanftesten Wellenlinien mild geschwungener Melodien wählen, deren Töne in den mittleren Regionen der Stimmen gehalten sind und in nahen Intervallen, in fließenden Verbindungen, in ebenen Übergängen, in süßen wohlthuenden Harmonien fortschreiten; all dieser Ausdruck der Zärtlichkeit kann aber die verwandten Seelenstimmungen der allgemeinen Güte und Menschenliebe, der Freundlichkeit, der Milde, der Schmeichelei, des Wohlwollens eben so wohl bedeuten. Die Verbindung der Musik mit dem Worte kann diese Zweifel heben; auch dann aber wird der Tonkunst leicht eine sehr untergeordnete Rolle übrig bleiben, die zu heben das dramatische Spiel das beste wird thun müssen. Das liebende Paar sei im glücklichen Verbande des Besitzes, und ihre Wonne wird sich musikalisch mit einem sehr vieldeutigen Ausdruck begnügen müssen; in allen Liebesduetten Händels muß die einfachste Eintracht der Harmonien das Bild der seelischen Eintracht zweier wohlgestimmter Herzen abprägen, und diese äußerste Einfalt gewährt vielleicht noch den Ausdruck, der am wenigsten misdeutbar ist. Das Paar stehe noch vor der Vereinigung, es bedürfe noch der Erklärung der Liebe, der Versicherung der Bewunderung, der Verpfändung der Treue, und es handelt sich dann um Begriffe, die der Musik keine Handhabe bieten; die zahllosen Minnelieder von dergleichen Inhalt sind die frostigsten unmusikalischsten Texte; glücklich noch, wenn sich dabei die Anlässe begleitender Gefühle vielleicht der verschämten Blödigkeit, viel-

leicht des feurigen Ungestüms, vielleicht der peinvollen Spannung finden, in welche allein die Musik sich einnisten kann; in den berühmten Liebesgesängen im Don Juan ist die süße Lockung oder die schmeichelnde Beschwichtigung allein das deutlich Sprechende. Das liebende Paar stehe hinter der Vereinigung, und der Eine Theil sei von Eifersucht bewegt, von der Unlust der Befürchtung, des Besitzes der Liebe wieder verlustig zu gehen; auch dann ist die aus Vorstellungen Einbildungen Urtheilen zusammengesetzte Eifersucht, ob aus Argwohn oder ruhiger Überzeugung erwachsen, an sich musikalisch nicht zu charakterisiren, sondern nur die ganz verschieden gefärbten Arten der Unlust, die sie begleiten. Eine Arie Caldara's war berühmt, die das Zanken, das Widersinnige, das Unruhige der Eifersucht abbilden sollte: sie konnte Unruhe abbilden, aber nicht die Unruhe der Eifersucht. Dejanira, in Händels Herakles (Wenn Schönheit trägt des Kummers Kleid), wühlt im Entstehen ihrer Eifersucht in der wehmüthigen Vorstellung der gegenständlichen Veranlassung, die ihres Gatten Treue und das Glück ihrer Liebe zu Fall gebracht; im Aufgähren ihrer Leidenschaft spricht ihre Unlust in dem Tone des bitteren unwilligen Hohnes (Leg' ab die Keul') über die persönliche Veranlassung in ihrem Gatten selbst, seine weichliche Versinkung; im Überschäumen ihres Misgefühls verbohrt es sich in das Gefühl der Rache (Birg, Gott der Sonne) und entladet sich in einem verhängnißvollen Fluche. Hier ist schon genug der musikalischen Selbständigkeit und dramatischen Lebendigkeit; immer sind auch dieß nur einfache Nebengefühle, die dem complicirten Begriffe der Eifersucht anhängen; die Eifersucht an sich kann die Musik so wenig schildern, wie die Liebe selbst, aus der sie entsprungen ist, die sie aufzulösen droht.

Sehnsucht. Gibt es demnach in diesem üppigsten Vollgefühle der Liebe gar nichts, dessen sich die Tonkunst mit ihrem vollen üppigen Vermögen bemächtigen könnte? Jeder würde es für seltsam und barock halten, wenn man zu dieser Frage Nein sagen wollte. Die bittersüße, die eigentlich gefühlige Würze in der Liebe liegt wesentlich in der Trennung,

der Entfernung, der Abwesenheit des geliebten Gegenstandes. Wir sprechen von Liebe in dem zusammenfassendsten Ausdrucke nur in ihrer Bewegung nach dem Ziele des Besitzes, so lange sie noch „hangend und bangend" mit dem Schmerzgefühle der Entbehrung, wenn nicht mit der Besorgniß der Verfehlung versetzt ist; das Beigefühl der Sehnsucht nach dem noch unerreichten, nach dem abwesenden Gute ist das wesentlich Gemüthbewegende, daher das wesentlich Musikalische in der Liebe. Ist die Liebe in ihrer ganzen Fülle für die Dichtung ein so ungemein ergiebiges Thema durch ihre Vereinigung von Sinnlichkeit, Sinnigkeit, Geist, Phantasie, Bestrebung, so ist nun wieder ihr sinniger Bestandtheil, die Sehnsucht, in gleicher Weise für die Tonkunst ergiebig dadurch, daß auch sie in ähnlicher Fülle jene feinstmögliche Vermischung von Lust und Unlust in sich birgt, von Schmerz und Genuß, von Freudvollem und Leidvollem, von Himmelhochjauchzendem und zum Tode Betrübtem, von süßer Wehmuth über die zeitweilige Entbehrung, welche die ersehnte Wonne des Besitzes unterbricht und in die Honigschale Tropfen von Wermuth gießt, die spärlich beigegeben die Süßigkeit verdoppeln, zu reichlich zugemischt zersetzen. Ist die Liebe ein zu verwickelter Seelenzustand, um überhaupt mit der Gefühlssprache erschöpft werden zu können, so ist die Sehnsucht wieder von zu mannichfacher Mischung, um in Einerlei Gefühlston aufzugehen; entsprungen in tausend verschiedenen Lebenslagen wird sie wieder Anstoß unendlich verschieden gearteter Gemüthslagen, je nachdem sie mehr von Furcht oder Hoffnung, von Zuversicht oder Verzagen, von Ruhe oder Ungeduld durchzogen ist, je nachdem die Liebe mit der sie fährt auf leichtem Kahn in sicherem Porte schaukelt oder auf offenem Meere vom Sturm getrieben wird, je nachdem ihr Steuerer von heiterer Fassung oder von heftigem Ungestüm ist; sie kann sich in krankhafter Weichlichkeit zu unmächtigem Schmachten verflachen, wenn das Übergewicht des träumerischen Gefühls die Thatkraft des Bestrebens erschlafft; sie kann sich durch die Innigkeit der Beglückung bis zu andächtiger Versenkung in das geliebte Wesen vertiefen. Man wird uns vielleicht aus unserer

eigenen Ableugnung einer musikalischen Liebessprache einwerfen, daß auch die Sehnsucht einen ihr eigenen Ton eines besonderen Mischgefühls von Lust oder Unlust eben so wenig haben werde; da sie aber wie Rührung Mitleid und Bitte reines, mit geistigen Mischtheilen und Zuthaten nicht nothwendig versetztes Gefühl ist, so hat sie allerdings gleich diesen ihre besondere Tonsprache, auf die sogar von den Gegenständen, um die es sich handelt, sehr bestimmt unterschiedene Färbungen zurückfallen: ungefähr so, wie wir den Ton der Bitte von dem Ton des Gebetes, selbst ohne einen Inhalt genau zu vernehmen, sehr leicht unterscheiden. Abstract an bestimmten Intervallen und Tonfiguren läßt sich dieß schwer zeigen, sehr leicht aus musikalischer Erfahrung an den Belegen ganzer Gesänge; am leichtesten an auffallenderen Gegensätzen. Bei Händel sind jene Sehnsuchtgesänge nicht selten, in welchen die Liebe bei aller verborgenen Sinnenglut zu einer förmlichen Andächtigkeit verinnigt ist. So ist in der Arie Alma mia im Floridant, im Tone tiefsinniger Verehrung, der Geliebten ein übermenschlicher Werth beigemessen indem ihr die höchsten Gaben der Götter zugeschrieben werden; in der bekannten kleinen Arie dove sei amato bene (in Rodelinde) hat der Hauch einer ähnlichen Andächtigkeit die Engländer sogar verführt, dem Gesange einen religiösen Text unterzulegen. Wie viele Verwandtschaft man aber in der Andacht der Sehnsucht mit der Andacht der Frömmigkeit finden möge, die bloße Vergleichung dieses gleichen Gesanges in diesen getauschten Texten wird einen sinnigen Hörer staunen machen über die breite Kluft die beide trennt. Dieß wird noch anschaulicher, wenn man gradaus jenen Tongemälden andächtiger vergötternder Liebessehnsucht die Gegensätze liebesüchtiger, verweltlichter Andacht gegenüberstellt. Die verschrobene Frömmigkeit hat Lieder gedichtet und componirt, welche die Zärtlichkeit weltlicher Liebe auf Gott übertragen, auf ein Verhältniß, in dem die sympathischen Bande zwischen gleichgearteten Wesen fehlen; dieß ist eine widrige ekle Herabziehung des göttlichen Wesens in Worten und Tönen, während eine große Gemüthsverklärung liegen kann in der andächtigen

Feier des wie übermenschlich verehrten geliebten Wesens; das Krankhafte einer falschen schmachtenden Verzückung wird in allen geistlichen Liedern jener Art auf der Stelle herausgefühlt werden, während auf dieser andern Seite die gesundesten Gesänge von einer wahrhaft ergreifenden Tiefe entstanden sind.

Verlassen wir diese Zusammenstellung entlegener Gegensätze und ziehen uns in den gewöhnlichen Kreis der Gesänge weltlicher Liebessehnsucht zurück, so ist nichts fesselnder als die Beobachtung, wie selbst da der bloße Reflex des Gegenstandes, auf den sie gerichtet ist, einen unendlichen Reichthum von Modificationen des Ausdrucks erschafft. Man darf dann nur nicht bei den einschlagenden Volks- und Kunstliedern stehen bleiben, in welchen, wie reizend sie sein mögen, das subjective Prinzip auch in diesem Falle die Vielgestaltigkeit und die Feingestaltung beeinträchtigt, welche die dramatische Arie vor dem isolirten Liede auszeichnet. Die Liebesarien der Italiener während der 100-jährigen Blüte ihrer Oper waren die Bewunderung der Welt. Wollte man nur aus Händels Opern und Oratorien mit Angabe der Handlung, der Verhältnisse, der Charaktere eine Sammlung der Sehnsuchtsgesänge zusammenstellen, nie hätte die Welt eine solche Fülle von Gefühlstiefe, eine solche Macht von Gefühlssprache beisammen gesehen, wie in diesen Liedern von der Liebe Leiden und Freuden. Nur auf gut Glück sei eine Reihe ausgehoben, um anzudeuten, welche Mannichfaltigkeit der Aussicht auf dieser Höhe des Gefühlslebens der Liebe durch die bloße Mannichfaltigkeit der dramatischen Situationen gewonnen wird, und wie die Tonkunst diesen verschiedenartigsten Gemüthslagen in wunderbarster Wandlungsgabe gerecht zu werden weiß. Zwei Liebende in Scipio und Mucius Scävola überfällt eine vorweggenommene Sehnsucht des Trennungsschmerzes schon beim Scheiden; Beiden versagt Herz und Fuß; bei dem Einen, den die Verhältnisse zu einer kurzen Trennung zwingen zu der er den Entschluß nicht fassen kann, spricht in voller Beredsamkeit aus seinen süßbitteren Accenten das Glück einer gesunden Natur und einer begünstigten Liebe (Kann ich, wenn ich dich

schau'" im Mucius). Dem Andern, den die Geliebte selbst zu scheiden heißt und der ihr Gebot lieber in ein Todesurtheil umgewandelt sähe (dimmi, cara in Scipio), raubt ihr Anblick den Muth zu gehen, gibt ihm den Muth und Entschluß ihrem Gebote zu widerstehen; und dieß färbt den Gesang des Unglücklicheren fester und stärker als den des Glücklicheren. — Ein untreuer Gatte im Rhadamist heißt die halbverstoßene Gattin scheiden, und sie geht (tu vuoi ch' io parta) in entschlossenem obwohl unwilligem Gehorsam, geht „ohne Herz", in Wahrheit aber mit einem in Liebe beharrenden, in Liebe widerstehenden Herzen, in dem während der Abwesenheit die Sehnsucht den Schmerz um „ihren Abgott" nur steigern wird; in Parthenope (Ch' io parta) folgt einem gleichen Geheiße der gleich unwillige aber verzagtere Gehorsam; die von „dem Grausamen" Weggewiesene sagt wahrer, daß sie „ohne Herz" gehe, da der Gram ganz die Stelle des Herzens bei ihr eingenommen hat: es ist ein gebrochenes Herz mit dem sie geht. — Nach jener Trennungsscene im Mucius Scävola bleibt die Geliebte einsam zurück und sendet dem Geschiedenen ihre Traumgedanken nach („Mit ihm dahin fliegt"), ihr stündlichen Bericht von ihm zu geben: es ist eine lachende Sehnsucht voll holden Glücksgefühls, welche die Abwesenheit des Geliebten durch ein wahres Phantasieleben zur Gegenwart herstellen will. Damit stelle man zusammen, wie die reizende Nereide Galatea die Vögel scheuchend, die der Vereinsamten die Liebesgedanken stören, eben diese luftigen Boten ausschickt ihren Acis zu holen, in dem mild trauernden Sehnsuchtszustande eines naiven, gesunden, harm- und ahnungslosen Naturkindes. So schickt im Ptolemäus eine Liebende die Lüftchen aus (O dolci aurette al cor), den Aufenthalt ihres Lieblings zu erfahren, indem sie, in wiederholtem, stets gleichem und doch stets neuem Ausdruck, in immer nachdrucksvollerer Betonung der zärtlichen Namen mit denen sie ihr theures süßes Gut belegt, wie in seiner Gegenwart schwelgt in eben so maasvollem wie tiefinnigem Seelenglück; was sich dann in dem Ebenmaas des formalen Baues und der melodiösen Schönheit der Arie in unver-

gleichlicher Weise abspiegelt. Im Scipio ergeht dieselbe Bitte an dieselben Lüftchen (dolci aurette), aber nicht aus einer ganz so harmonischen Seele, wie jene, die in dem Gedanken an den Abwesenden beglückt genug ist, sondern aus einem ungeduldigeren, leichteren Herzen, das mehr mit sich als mit dem Gegenstand ihrer Liebe beschäftigt ist, den sie schleunig will zurückgebracht haben. Ungleich lebhafter äußert sich die unruhige Spannung auf die Erscheinung des in nächtlicher Stunde erwarteten Geliebten im Floridant (Notte cara), wo die Harrende erst im Spiele der aufgeregten Phantasie sich die Scene seines Heranschleichens ausmalt und dann getäuscht in tiefgeholte Seufzer über die Qual aller Qualen, die Sehnsucht, zurücksinkt. Mit diesen Äußerungen eines glücklich, ja selig gefärbten Sehnsuchtsschmerzes vergleiche man die nach dem Ende der Trennung, nach dem Trost des Wiedersehens trostlos schmachtenden, von schwerem Trübsinn, von rührender Weichheit durchdrungenen Klagelieder im Otho Dove sei dolce mia vita und Ritorna o dolce amore, und man wird erstaunen über die Grundtiefe, über die Himmelweite des Unterschiedes der Gemüthsstimmung, die aus verschiedener Menschen Mund in ähnlichen Lagen die ähnlichen Worte in die ungleichsten Töne kleidet. — Im Ptolemäus (Dite che fa, dove è) ergeht eine Frage an die Götter der Flur nach dem Aufenthalt des Lieblings aus einem sehnsüchtig rufenden Herzen, das in dem traurigen Gefühl der Trennung doch hüpft bei dem Gedanken an den Entfernten; den gleichen Ruf an die gleichen Götter richtet der träumerische, klaftertief in seine Liebe versunkene Acis, der am hellen Tage wie im Dunkel tastend mit umflortem Blick nach der Geliebten sucht, nach ihr schmachtet, ohne es wie jener Liebende dort zu sagen, der den Göttern Aufträge gibt, die Acis kaum selber auszurichten wüßte. — Es ist ein Sprung von einer unermeßlichen Weite, wenn man von diesen Stücken zu zwei neben einanderliegenden Arien der Dejanira im ersten Act des Herakles übergeht, die selber wieder ein weiter Gegensatz von einander scheidet: wo sie erst in mildem würdevollem Schmerze, in der Erinnerung einer

vergangenen Seligkeit, mit dem Gedanken an den todt geglaubten Gatten beschäftigt ist, in dessen Verehrung und Liebe sie ganz aufgeht; wo sie dann, auf die Kunde von seinem Tode, sich in einem innigen — mehr Wohlgefühle als Schmerzgefühle die künftige Seligkeit vergegenwärtigend vorgaukelt, wenn sie im einsamen Hain Elysiums sich des ungestörten Besitzes des Helden erfreuen darf. — Diese tief gehenden Gesänge im Munde tieferer Naturen, die sich in einem phantasiebelebten Gemüthswesen auch einsam zu beschäftigen wissen, vergleiche man mit drei Arien der von Zeus entführten Semele, deren flachere Seele nichts von der Gabe besitzt, mit dem abwesenden Geliebten wie gegenwärtig zu verkehren, bei der sich die Sehnsucht in ihrer Vereinsamung wie eine gefühlige Langeweile ausnimmt. Ihr geträumtes Götterglück beginnt damit, daß sie aus verlassenem Schlafe erwachend sich nach dem bloßen Traumbild ihres Gottes sehnen muß; bei dessen Rückkehr sie dann elastisch in eine gegensätzliche Stimmung überspringend ein Lied („In Qual verlangen") singt, das (dem Inhalte nach ganz Sehnsucht) versichert, daß wenn in Qual verlangen Liebe sei, sie selber Liebe wäre, und das diese Versicherung in dem neckisch tändelnden Muthwillen der überschwenglichsten Freude des Wiederbesitzes aussprudelt; wogegen sie nachher wieder, von neuem vereinsamt, in neuem Kummer zu schmachten hat, der von dem durchblickenden Verdrusse des durch Vernachlässigung verletzten Gemüthes gefärbt ist. — Wer der Contraste froh ist, der gehe von dieser oberflächlichen Sprache der Sehnsucht wieder zurück zu Acis, der in seinem qualvollen Glücke zu den Füßen der Ersehnten liegt, in ihrer Gegenwart aber, als ob er sich wühlend in seinem schmerzlichen Wonnegefühl die Entfernung der Geliebten erhalten möchte, von ihr wie von einer Abwesenden spricht, in einem Gesange, (Liebe sitzt gaukelnd ihr im Aug') der von einem still glühenden Sinnenfeuer der Liebestrunkenheit durchwoben und wie von einem tragischen Hauche umschleiert scheint, der um das ganze Wesen des ahnungsvollen, dem Gram vermählten Liebenden gebreitet ist. — Mit all diesen aus gerader unmittelbarer Herzensergießung

fließenden Gesängen muß man wieder die lange Reihe der Arien vergleichen, in welchen ein einsiedlerischer Liebender seine Vereinsamung mittelbar in der Schilderung einer fremden Trennung, an dem rührenden Trauerrufe der verlassenen Taube oder Nachtigall vergleichend mißt, wo das bloße Heranziehen des Bildes zu einem breiteren Ausmalen, zu einem längeren Verweilen in der schmachtenden Empfindung führt: man wird den Abstand dieser formell anspruchvolleren Gesänge von den psychisch angelegten der anderen Reihe außerordentlich finden, außerordentlich aber auch ihren Abstand unter sich selbst: bei jener Liebenden in der Atalanta (come alla turturella), die sich von der Sehnsucht ihres Geliebten umschwebt wissen möchte; bei dem Klagenden im Scipio (lamentandomi), der sich dem Tauber vergleicht, welcher den Käfig seiner gefangenen Trauten theilen möchte; bei Ariadne, die den Schmerz ihrer Einsamkeit mit dem Klagegesang der Nachtigall vergleicht; bei der alten Storge, die ihre Verwaisung vorausbeklagt, wenn ihr tapferer Sohn in die Schlacht zieht. Und zu diesen auf der Schattenseite der Trennung weilenden halte man dann die auf der Lichtseite des Wiedersehens gekehrten Gegenstücke: die malerisch aufgeputzte Arie über das glückliche Wiedersehen eines getrennten Taubenpaares in dem Munde der Delila, die selbst in verführerischem Putze wie ein bewimpeltes Schiff kommt, um Samson zu kirren; und in weitem Gegensatze dazu das sinnige Lied der Galatea von gleichem Inhalte, das in bescheidenerer Malerei in die Nachtstille versetzt, die das heimliche Glück der kosenden Wiedergefundenen umgibt; ein Lied, dessen einfache Anmuth sich zu dem Naturreize der Göttin schickt, die des Flitters und Putzes nicht bedarf. — Wer sich nach dem Bekanntwerden mit allen diesen Gesängen zurückversetzen wollte zu dem ersten Puncte von dem wir ausgingen, den kann der Weg den er zurückgelegt hat wie eine Unendlichkeit gemahnen. Fehlte Jemandem der Trieb und die Gabe, diese Abstände, die charakteristische Mannichfaltigkeit dieser Gesänge sich psychisch zu entwickeln und zu zergliedern, der könnte ganz technisch zu einem ähnlichen Ergebniß gelangen. Eine große Anzahl

dieser und ähnlicher Gesänge sind Sicilianen, eine Gattung die kein Tonkünstler in solcher Meisterschaft wie Händel in Pflege genommen, und die er hier mit dem größten Feingefühle herangezogen hat, weil sich eben diese Form, in welcher der ruhige gerade und der unruhige dreitheilige Takt wie verschmolzen ist, zu einem Widerspiele der Gegensätzlichkeit gemischter Empfindung so vortrefflich eignet. Wer die sämmtlichen Tonstücke dieser Art aus Händels Werken zusammentragen wollte, der würde betroffen stehen vor der Kunst, mit der diese scheinbar leichtfertige $^{12}/_{8}$ Taktart in eine unglaubliche Fülle der mannichfaltigsten Rhythmen von der allerverschiedensten Wirkungskraft auseinander gelegt ist.

Affecte.

Wir haben unter den persönlichen Gefühlen gemischte und reine unterschieden; wir müssen hier nachholend aufmerksam machen, daß wir mit dem letztbesprochenen der gemischten Gefühle bereits auf die dritte der Gefühlsstufen, die wir anfänglich unterschieden[1], übergetreten sind. Die Liebe ist ihrem vielgestaltigen Wesen nach unterweilen nicht bloßes Gefühl sondern Affect, nicht bloßer Affect sondern Leidenschaft. Die Zustände der ungemischten Gefühle, die wir betrachteten, haben wir im Wesentlichen frei von Bestrebungen gefunden; sie beschränkten sich auf eine mehr passive Reaction des angenehm oder unangenehm berührten Gemüthes, die noch unversetzt mit Zwecken, noch nicht gerichtet auf Mittel war, welche das Wohl oder Wehe, dessen sich die Seele bewußt geworden, vermehren oder vermindern könnten. Bei den Lustgefühlen, die sich an eine vorhandene Befriedigung knüpfen, hat begreiflich nur ein geringes oder gar kein Bestreben statt; die Unlustgefühle sind nicht selten mit einer Herabstimmung der Thatkraft verbunden, oder führen in acuteren Fällen bis zur Lähmung des Erstarrens, des Grausens und Entsetzens, die alle Bestrebung für den Moment der Überraschung wenigstens ausschließt. In irgend einer Weise potenzirt aber treten die Gefühle auf die Stufe der stärkeren Empfindungen über, die das Gemüth durch lebhaftere Reize gewaltsamer afficiren, erregen, bewegen, erschüttern, auf die Stufe

[1] Vgl. oben S. 225.

der Affecte, Gemüths-Erregungen, Bewegungen, Erschütterungen. Auf dieser Höhe des Gefühlsstandes ist der Übergang zur Bestrebung in der Natur der stärkeren Bewegung des Gemüthes vorbereitet oder überhaupt bedingt. Weil die Affecte durch ihre Heftigkeit Bewegungen sind, erlittene Bewegungen, welche die ganze Existenz aus dem Gleichgewicht bringen, bedarf es einer Gegenbewegung, einer thätigen Bewegung, die das Gleichgewicht wieder herstellt; weil sie Bewegungen und Erschütterungen sind, können sie, wenn sie Seele und Körper nicht aufreiben sollen, nur eine vorübergehende Krise sein, in der die Seele instinctiv nach zweckmäßigen Mitteln der Heilung sucht, in der die Gefühle zu Begehrungen werden, der Willensthätigkeit einen ersten Anstoß geben und in die Sphäre des Handelns überleiten. Es ist dieß ein fast unmerkliches Stadium, auf welchem Lust und Unlust durch ihre Spannung auf eine unerträgliche Höhe in Begehrung und Verabscheuung, in Zugreifen und Abwehren überleiten. Aristoteles fand beides, Gefühl und Begierde, ohne die Zwischenstufe des Affects zu unterscheiden, nur dem Sein nicht dem Begriffe nach verschieden: wo Gefühl d. h. Freud oder Leid sei, da sei auch Begierde oder Trieb; sobald Jemand ausspreche, dieß sei angenehm oder unangenehm, so suche er oder meide, und sei in Handlung; was seinen Trieb in Bewegung setze, dieß sei sein Gegenstand; dieß aber sei was gut ist oder scheint, und zwar nur das Gute das auf Handlungen Bezug hat, das Gute das sich auch anders verhalten kann; (nicht das absolut Gute, das Wahre, das den Geist nicht den Willen zur Thätigkeit ruft.) Auf dieser Stufe also spannt sich das Gefühl, das wir auf der vorigen Stufe nur leidend bestimmt sahen, thätig auf einen vorgestellten Zweck, auf Befriedigung einer Lust oder Abstellung einer Unlust, auf Abwendung erkannter oder vermutheter Übel und Schäden, Gefahren und Bedürfnisse, oder auf Erlangung eines geglaubten oder wirklichen Gutes Vortheils Nutzens oder Genusses. Wir entdecken in dem Gefühle das Motiv der Begierde nach lusterfüllten, nach unlustfreien Zuständen, ein bestimmtes alle Seelenthätigkeit

bestimmendes Verlangen, in ihm den Keim des Triebes, der zu Bestrebungen nach dem begehrten Gegenstande hin, von dem verschmähten Gegenstande weg, die Richtung angibt. Es können ruhigere Gefühle der Lust und Unlust zu ruhigeren Zu- und Abneigungen, zu gelassenen Hängen führen nach einem beharrlichen, uns und unseren Interessen zusagenden Zustande; es können gesunde, zu klaren Vorstellungen gesellte Gefühle unmittelbar mit dem Willen, dem von Geist und Überlegung nach vernünftigen Zielen der Lust oder Unlust gerichteten Willen in Verband treten, der das Begehrungsvermögen nach Grundsätzen steuert; in beiden Fällen werden die Gefühle abgeblaßt zurücktreten; und Seelenlagen der einen und der andern Art, zu Gesinnungsweisen und Charakterformen geartet, können der Tonkunst, wie wir noch sehen werden, nur geringen Anhalt bieten. Wo aber das Gemüth in solcher Erschütterung schaukelt, daß die Erwägungen und Überlegungen des Verstandes keinen festen Boden finden, wo die Triebfedern der Begierde die sittlichen und geistigen Energien überherrschen und in Eile und Übereile zu leidenschaftlichem Vorziehen und Verwerfen, Begehren und Verabscheuen drängen, da sind die Gefühle der Lust und Unlust, ungeschwächt von geistigen Motiven, vielmehr zu leidenschaftlicher Erregung gesteigert, in ihrer ganzen ungetheilten Kraft und Wirksamkeit; und sie verschleifen sich dann so völlig in Liebe und Haß, daß man diese beiden Zustände des Begehrungsvermögens, die Doppelformen der Begierde je nachdem sie haben will oder los werden will, die einzigen Grundformen aller Leidenschaft, mit den beiden Grundformen alles Gefühls, der Lust und Unlust, für einerlei Ding hat ansehen können, das wir nur in der Vorstellung trennten. Auch dieser Durchgang aber des Gefühls durch den Affect zu Begierde in Liebe und Haß führt, (wie die beiden anderen zuvor bezeichneten Wege, die durch ruhigere Gefühlslagen zu beharrlichen Zuständen des Begehrungsvermögens, zu bestimmten Sinnes- Denkungs- und Handlungsweisen überleiten,) zu beharrlichen Zuständen der Leidenschaft, die wir schon früher gelegentlich[1] von dem leidenschaftlichen Begehren und Verab-

[1] Vgl. oben S. 212.

scheuen sehr bestimmt unterschieden. Wir nennen gewöhnlich Leidenschaft (oder in ihrer gesteigerten Heftigkeit und Krankhaftigkeit Gier und Sucht) eingewurzelte Begierden, und zwar (obwohl jede Begierde, die edelste wie die schlechteste, zu Leidenschaft werden kann,) gemeinhin nur eingewurzelte schlechte Begierden, stehende zu Lastern gewordene Angewöhnungen, die allen anderen Interessen den Weg versperren, alle anderen Geistes- und Seelenthätigkeiten unterdrücken, nicht doch ohne dem Verstande allen Spielraum zu öffnen, auf dem er mit Klugheit Berechnung Verschmitztheit und Planmäßigkeit der Eigensucht der herrschenden Begierde dienen kann. Auf dieser Stufe, wo das anfängliche Fieber des Affects zur chronischen Krankheit, der Rausch zur stehenden Völlerei geworden ist, wo die Leidenschaften der Habsucht oder Spielsucht, des Geizes oder Ehrgeizes — weit entfernt nur leidend den Impulsen der Begierde zu gehorchen — nach klarsten Motiven sich selbst bestimmen, hört der erstickte Affect mitzuspielen auf: nur Wenige, die diesen Leidenschaften fröhnen, behalten die Leidenschaftlichkeit, die sie im ersten Entstehen ihrer Begehrungen bewegte, sind von der leidenschaftlichen Natur, daß diese Begehrungen bei jedem neuen Anlasse immer wieder stoßweise in der ersten Kraft und Frische ausbrächen. Nur auf der Stufe dieses ersten Übergangs aber von Affect zu Begierde, in dem leidenschaftlichen Werden von Liebe und Haß, sind die Gefühle im Spiele; nur solche Situationen fallen in das Gebiet der Tonkunst.

Sucht man sich in dem Gebiete der Gemüthsbewegungen des Hasses und Abscheues zu orientiren, so fällt, wenn man sie mit den gegenüberstehenden der Liebe vergleicht, Ein großer Unterschied zwischen beiden bejahenden und verneinenden Gefühlsrichtungen auf. Die Liebe concentrirt sich in der Geschlechtsliebe zu jener eigenthümlichen Fülle und Stärke, die der Kunst eine so ungemeine Ausbreitung gestattete; diesem ganz auf einen Gegenstand gespannten Affecte liegt auf der Seite der Haßgefühle nichts entsprechendes gegenüber; so wie sich das Liebegefühl in der Geschlechtsliebe mehr oder minder in jedem Menschen nach seiner Art verdichtet, verdichtet sich das Haßgefühl nicht leicht in Haß.

Einem menschlichen Wesen gegen das andere; in den Haßgefühlen unterscheidet sich keine Eigenart von so besonderer Natur. Der Haß liegt nur der allgemeinen Natur der Liebe gegenüber; seine Modificationen sind aber von den mannichfaltigsten gegenständlichen Verhältnissen bestimmt und können oft von einer weit und tief greifenden sittlichen Natur sein, wie wenn sich, auf der Gegenseite, die Liebe in Freundes- und Feindesliebe, in Familien- Vaterlands- Menschenliebe auseinanderlegt. Ein zweiter durchgreifender Unterschied zwischen den bejahenden und verneinenden Affecten springt sofort in die Augen. Die Einen, die auf Verwirklichung einer Lust, auf den Besitz eines begehrten Gutes gestellt sind, werden in sich selber nicht selten ruhigere Gefühle sein, in deren Neigungen und Strebungen sich bald der gelassene Wille mit kälteren Urtheilen über die Möglichkeit, Räthlichkeit und Erreichbarkeit des Erstrebten einmischen wird; wogegen die auf Entfernung oder Abwehr eines Übels gestellte Unlust in sich von einer krampfhafteren Natur ist, im Unwillen und in der Widersetzlichkeit gegen das Verabscheute nach einer heftigeren Entäußerung ringt, und in Kraft der gewaltsameren Bewegung die sie einschließt in einem ernsteren Streben zu rascherem energischerem Handeln treibt. Hält man diese Unterschiede fest, so liegt im übrigen das Wesen, liegen die Modificationen der Haßgefühle in einer deutlichen Parallele zu ihren Gegensätzen, den Affecten des Begehrens, und das Verhalten der Tonkunst zu ihrer Erfassung, ihr Vermögen zu deren Nachbildung ist im Wesentlichen dasselbe.[1] War die Liebe auf dem Grunde der Selbstliebe aufgezogen, die sich nur sympathisch an ein anderes Wesen entäußert, sich mit ihm zu vereinigen sucht, um in dieser Vereinigung die eigene Existenz zu erhöhen und zu vervollständigen, so ruht der Haß auf derselben Selbstliebe, auf der antipathischen Unlust über sachliche Verhältnisse oder über die Vorzüge Vortheile und Handlungen anderer Menschen, die uns in unserer Existenz bedrohen, beengen und beeinträchtigen. In dieser Allgemeinheit ist der Haß für die Tonkunst so wenig ausdrückbar wie die Liebe, und aus

[1] Vgl. oben S. 260.

demselben Grunde: weil er von allzu zusammengesetzter Natur ist. Und auch wenn man ihn nach seinen Anlässen zerlegt, sind viele seiner Äußerungen der Tonkunst ebenso schwer erreichlich, wie in den analogen Gegensätzen, die wir erwogen haben. Ist der Widerwille durch äußere physische Gegenstände angeregt, gegen die wir uns in einer rein sinnlichen Apathie sträuben, so wird er wie alles rein Sinnliche einen künstlerisch verwerthbaren Ausdruck nicht leicht finden können. Als ein ästhetisches Misgefühl an häßlicher Ungestalt würde der Abscheu außerhalb der Vorwürfe fallen, die der Musik mit Erfolg ergreiflich sind. Wenn wir stehende sittliche Eigenschaften oder Geistesrichtungen, die uns schädlich und verderblich scheinen, die mit unseren Grundsätzen und Überzeugungen streiten, verabscheuen in stehender, auf Urtheil und Einsicht gegründeter Abneigung, wenn auf diese Weise Gesinnung und Charakter, nicht das Gemüth allein, spricht, wenn der Haß zu systematischer Feindschaft wird, so wäre er der Musik so wenig zugänglich wie das entgegengesetzte Gefühl der Freundschaft. Wenn Haß, aus Freude an der Unlust und dem Unglück eines Andern zu stehender Bosheit wird, wenn die Unlust der Misgunst über die Lust und das Glück eines Andern zu stehendem Neide wird, so sind dieß Laster, die der Tonkunst so wenige Seiten darbieten, wie die stehende Gutmüthigkeit und das Wohlwollen, die aus Gemüthsschwäche stammen; höchstens kann sie an der Hand der Dichtung die Anfänge einer vorüberziehenden Schadenfreude (wie sie Semele bei der Überlistung des Zeus, wie sie die Römerchöre in der Theodora einmal in roh kriegerischer, einmal in muthwillig lüsterner Weise äußern,) oder des aufsteigenden abgünstigen Grolls (wie ihn Saul über Davids Verherrlichung empfindet,) andeutend in den Kreis ihrer Darstellungen ziehen. Nur der sinnige Gemüthsantheil an dem Hasse ist das, was in das Bereich der Tonkunst fallen kann; und auch hier werden sich ähnliche Einschränkungen einstellen, wie in den entgegengesetzten Fällen. Der Haß sei noch unausgesprochen; und der verhaltene Ingrimm der innerlich noch verschlossenen Bewegung wird der Natur der Sache nach nur angedeutet

werden können. Der Hassende stehe schon jenseits seiner heftigsten Glut, er sei in der Versöhnlichkeit der Reue oder der befriedigten Rache bewogen das frühere Haßgefühl abzulegen, auch dann wird dieß aus besonderen Beweggründen entsprungene Gefühl eines Wohlwollens, das an die Stelle des Übelwollens tritt, mehr nach den modificirenden Begleitgefühlen, und auch dann nur in einer vagen Weise auszudrücken sein. So spricht sich bei Merab im Saul („Vater des Friedens“), nachdem sich der Sturm ihres stolzen Grolls über den Emporkömmling, dem sie vermählt werden soll, an ihrem Groll über des Vaters launische Verfolgung gebrochen hat, ihre Versöhnlichkeit in einem Gebete um den Seelenfrieden aus, den sie bereits gefunden hat. So spricht sich (im Belsazar) die Befriedigung des gebüßten Hasses nach einem gleichen Siege über einerlei Feind bei Cyrus (O Kampf und Schlacht) in stolz bescheidenem Siegesgefühl, bei Gobrias, der die Genugthuung einer späten persönlichen Rache erhielt, in einem gerührten Dankgefühle (Den ew'gen Mächten sei mein erster Dank) aus. Wo das eigentliche Vermögen der Musik in diesem Bereiche sich erschöpft, das ist (ganz gegensätzlich gegen das schleichende Fieber des Sehnsuchtsgefühls, das einer Entbehrung gilt die immer und immer wiederkehren kann,) der erste heftige Fieberausbruch bei der ersten Wirkung der Schädigung Kränkung Beleidigung, wo sich das Gemüth eines Überschusses gefühliger Bewegung in einer Weise entlädt, die nicht leicht und nicht oft wiederkehren kann. Ist der Ausdruck der Liebe wesentlich zärtliche Anschmiegung gewesen, so ist die Sprache dieses ersten Haßausbruchs die der zornigen Abstoßung. Gesänge, die diese Momente musikalisch schildern sollen, sind am häufigsten dem Basse zugetheilt und drücken durch den forte Vortrag der Tieftöne, (die sonst meist piano und ohne den Kraftaufwand des Ausathmens gesungen werden, den die hohen Töne bei der Verengung der Stimmritze erfordern,) die Schärfe der Erregung, die Energie des Affects aufs machtvollste aus. Sie können durch ihre tobende Heftigkeit leicht einer großen Eintönigkeit verfallen; dennoch lassen sie in Folge der Massenhaftigkeit der denk-

baren Anlässe und der zutretenden Begleitgefühle eine größere Masse scharf unterscheidbarer Modificationen zu als die entgegengesetzten Äußerungen der Sprache der Zärtlichkeit.

Werthunterschiede der Affecte in Liebe und Haß für die Musik.

Wir wollen nur an Einem Puncte deutlich zu machen suchen, warum die Musik auf dieser Seite der Abkehr und Abwehr mehr als auf der Seite der Zuwendung und Annäherung für ihre Gefühlssprache Stoff und Anlaß findet. Wenn das Gefühl der Liebe zur Anerkennung höherer Vorzüge und Werthe in einem fremden Wesen wird, so vergeistigt es sich in einer Weise, daß in dem Maaße wie die Urtheile des Verstandes sich zu den Gefühlen herandrängen die unzureichende musikalische Sprache zurückweichen muß. Schon die conventionelle Ehrerbietung, die wir Jemandem erweisen, beruht nicht auf Gefühlen sondern auf dem Bewußtsein eines Abstandes in äußerer Stellung und Würde; entschiedener ist die Hochachtung, die wir vor inneren Vorzügen eines Anderen empfinden, mehr die Wirkung der erfahrungsmäßigen erkennenden Einsicht als des Gefühls; sie wird musikalisch kaum anders als in emphatischen Betonungen auszudrücken sein; in Theodora ist in einer Arie des Septimius (Bewundrung weckt so hoher Sinn) ein verunglückter Versuch gemacht, eine solche Hochachtung vor sittlicher Größe auszudrücken. Nur sobald sich die Achtung auf die überlegene Größe und Vollkommenheit erhabener, die menschliche Natur überragender Wesen bezieht, zu deren Würdigung der menschliche Verstand den Maasstab verliert, wenn sie zu Bewundrung und Ehrfurcht wird, so tritt das Gefühl wieder in seine Rechte ein und die Tonkunst findet dann auch die Ausdrücke anbetender Verehrung oder ehrfürchtiger Scheu, wie sie Othniel im Josua vor dem nahenden Engel (Holdes, hehres Wesen, sprich) auszudrücken weiß. Geht man nun auf das Gegentheil über, so ist auch in der Verachtung, der Verschmähung, der Geringschätzung Anderer um ihrer Fehler Blößen und Schwächen willen wohl ein Verstandesurtheil im Spiel, aber die Neigung zu miskennen und herabzuwürdigen wird in dem Menschen viel rascher von dem vorurtheilenden Gefühle geweckt als die des An-

erkennens und Emporhebens; denn die gehässige Stimmung schließt dort eine Lust des eingebildeten Selbstgefühls ein, die wohlwollende Stimmung hier eine Unlust der eigenen Herabsetzung. Die Gefühlssprache des Lebens wie der Tonkunst ist daher reich an abgestuften, nicht misverstehbaren Naturlauten der Verachtung, des hochmüthigen Spottes und des muthwilligen Hohnes; (nur wo sich die Verachtung stärker mit geistiger Bewußtheit, mit geflissentlicher Bosheit versetzt, wo sie Verleumdung und Verlästerung, Verwerfung und Verurtheilung wird, da weicht vor der Absicht und Einsicht das Gefühl, und mit ihm das Vermögen der Tonkunst zurück.) Es ist ein höchst verschiedener Ton in dem übermüthigen Spotte Harapha's, da wo er im prahlerischen Hohnlachen dem blinden herausfordernden Samson allein gegenübersteht (Nein, solch ein Kampf), und da, wo er gedeckt durch den Rückhalt der Philisterfürsten die gebieterische Drohung mit dem Hohne paart (Verwegner Thor!); oder in dem prahlenden Ausfall der stolz verachtungsvollen Selbstüberhebung Merabs gegen ihres Bruders sich selbst wegwerfende Herablassung (Wie schändest du dein stolz Geschlecht), und in der Empörung dieses selben hochmüthigen Herzens über die ihr zugemuthete Misverbindung, die sie in einer höhnischen Verschmähung von sich stößt, welche zwar durch den Willen ihres Vaters zu düsterem Grolle gebändigt ist, aber gleichwohl in aufgeregtem Trotze sich aufbäumt („Mein Herz schwillt auf"). Blickt man von diesen Schattirungen des Einen Gefühls der Verachtung auf die Reihe der übrigen Haßgefühle zurück, so deuten schon die bloßen Gradstufen der äußeren Bezeugungen oder der inneren Bewegungen ihre Mannichfaltigkeit an. Es sind sehr verschiedene Accente, in welchen hier der Schmollende seine Unlust äußert über minder bedeutende Kränkungen, die ihn mehr zum Verschweigen als zum Aussprudeln seines Unmuths reizen, und dort der Keifende, der aus gereizter Misstimmung, ohne begründete Veranlassung oder aus boshaftem Gemüthe, in der Einbildung oder unter dem Vorwande eines erlittenen Unrechts zänkisch hadert; es sind sehr verschiedene Accente die des Murrenden, dessen

kochender Groll den Siedepunct des Ausbruchs der zürnenden Beredsamkeit nicht findet, und die des Jähzornigen, der auffahrend, auflodernd, aufbrausend in ungestümer Wallung halt- und besinnungslos überschäumt. Es liegt weit auseinander nach Ton und Kraft der Stimme, ob der Zürnende nur ereifert, unwillig, ungehalten, an der Grenze angelangt ist wo er seine innere Bewegung nicht mehr an sich halten kann, oder ob er erbittert und erbost genug ist, zur Stimmung der Rache geneigt und „aufgebracht" zu werden; ob er in Auflehnung eines inneren Abscheus wider schmähliche Unthaten und Handlungen von öffentlicher Bedeutung, oder über tiefgreifende persönliche Beleidigungen entrüstet und empört, dem Ruhestand des Gemüths in gewaltsamer Erschütterung entnommen ist; ob er in Unmacht der Leidenschaft seine Abwehr in Verwünschung und Verfluchung sucht oder ob er sich zum Racheentschlusse, zur Vergeltung der erfahrenen Kränkung aufrafft; ob er dieß in wüthenden Ausbrüchen der Raserei, der Verstandesberaubung thut oder ob er die kalte Fassung behält, die Mittel der Rache zu bedenken, während er seine Racheluft mit gehässigen Vorstellungen der Phantasie schürt, die das vertagte Gefühl in Pausen immer wieder wach rufen.

Es ist schwer, in der Masse der Beispiele der musikalischen Behandlung der gehässigen Affecte sich zu einigen gegensätzlichen Anführungen zu entscheiden. Von dem Schmollen der Semele (O immer gewähr' ich) über Zeus' Vernachlässigungen, von dem Keifen der falschen Mutter im Salomo (Falsch ist all ihr fein Gedicht), von den Zank- und Schmähduetten im Theseus und Samson an, welcher Sprung von da zu den gewaltigen Invectiven der furchtbarsten sittlichen Aufwallung, die bei Händel so zahlreich und so bewundernswerth sind, dem die Kraft der eigenen eifrigen Natur diese Sprache wie keinem Andern verlieh! Wir wollen aus der großen Zahl nur an zwei der ausdrucksvollsten und zugleich unter sich weit auseinanderliegende Stücke erinnern: an die großartige Zeichnung der Entrüstung des siegessicheren Kraftgefühls über die eitle Heidenempörung und Anfechtung der Macht Gottes, die Musikalische Beispiele.

in einer Arie des Messias (Warum entbrennen die Heiden) eine so erhabene Ausprägung erhielt; und an das Arioso Davids (Mann der Schmach), in welchem, während sonst in allen musikalischen Zornschilderungen die Melismen, die Tonbebungen das Wort mehr verwischen, der Ausbruch eines heiligen Zorns über eine arge Frevelthat ganz aus den Worten, aus den vorwurfsvollen Accenten einer gerechten und gerechtfertigten Empörung aufwächst. Wie weit stehen wieder diese leidenschaftlichen Ausfälle von Individuen von den Invectiven jener Chöre ab, die irgend ein Laster, Neid, Wuth, Eifersucht, Lästersucht apostrophiren, um ihrem Abscheu dawider Worte zu leihen: Stücke die dem Componisten von den Dichtern wetteifernd zugetragen wurden, seit sie das erste, das Meisterstück darunter, im Saul bewundert hatten, in dem der festen, gelassen-ruhigen Abwendung des sittlichen Unwillens und Widerwillens vor dem höllgebornen Neide in einer wirkungsvollen Verbindung von Chorrecitativ und Gesammtwirkung Ausdruck gegeben war. Von dieser Sprache der gedämpften Ruhe in dem vielstimmigen Urtheil der Menge trete man noch einmal zu den heftigen Bewegungen in scharf charakterisirten Einzellagen zurück. Vergleiche man in der Theodora den Ausbruch des Unwillens des Septimius über die heimliche Christenversammlung (Wehe diesem frommen Wüthen), wo in der Instrumentalbegleitung versucht ist, den Wortausdruck des ereiferten Zankens und Verweisens, das doch nicht aus dem eigenen Herzen kommt, noch zu verdeutlichen; und daneben die köstliche Arie desselben Kriegers (Ob die Ehren, die Flora und Venus erfreu'n), deren Worte (in sich mehr betrachtenden und urtheilenden Inhalts) durch die wechselnde Betonung und die instrumentale Begleitung wetteifernd dahin commentirt werden, daß sie die tiefe sittliche Entrüstung eines männlichen Soldatenherzens schildern, die im Hintergrunde noch durch den Unwillen über eine eigene sozusagen unverschuldete Schuld verstärkt ist; ein wunderbares Beispiel von der Macht der Zusammenwirkung der Accentuation, der Melodie und der Instrumentation, wo in einen in sich unergiebigen Text durch die

Einverwebung der verschiedensten Accente der gleichgültigen Geringschätzung über die verweigerten Götterehren um die es sich handelt, der unwilligen strengen Misbilligung der Leidverhängung um die es sich handelt, und wieder des Mitleids und Wohlgefallens an dem anmuthvollen Wesen um dessen Kränkung es sich handelt, eine Reihe von Begleitempfindungen im Streit und Einklang meisterhaft hineingetragen sind, geschieden und wieder gebunden durch ein wiederkehrendes Ritornell von kraftvollen Accorden, das die Grundstimmung der inneren Empörung festhält. Vergleiche man hiermit wieder das Duett Samsons und Harapha's, in dessen gegenseitigen Vorwürfen sich Samsons gereizte, ganz persönliche sittliche Entrüstung mit dem höhnischen Spotte des verachteten Prahlers mißt; und stelle man daneben die mehr im Hintergrunde gehaltene Anwandlung eigenen zornigen Muthes in Samsons Aufruf der göttlichen Kraft (Warum liegt Juda's Gott in Schlaf?), da ihm eben die eigene Kraft unbewußt wieder mit seinen Haaren gewachsen ist: den Anfang einer inneren Erhebung des Helden in dem frohlockenden Rückblick auf die Siegesdonner seines Gottes, da eben eine helle Vorfreude seiner eigenen Erstarkung in ihm aufblitzt. Gehe man von da zu den heftigsten Regungen vor, die zu Verfluchung überführen: wie der zweite Richter in Susanna die Stunde verwünscht, da ihn die Liebe erfaßt, in einem Unmuthe, der sich nur gegen ihn selber kehren kann; und daneben wie Demetrius in Berenice (Su, Meghera) diesen selben Fluch ausstößt, der aber in der Raserei der Rachewuth die Furien aufruft gegen den Räuber seiner treulosen Geliebten. Damit stelle man wieder andere Gegensätze zusammen: den Zornausbruch von Here's Eifersucht, die in furchtbarer Entschlossenheit ihrem zum Ziele stürmenden, kein Hinderniß achtenden Rachegrimme den Zügel schießen läßt und den Gott des Schlafes aufstürmt zu ihrem Rachewerke auf klar vorgezeichneter Bahn, und daneben den Fluch der eifersüchtigen Dejanira, die zur Rache noch rathlos ist und, in dem ihr eigenen düsteren Brüten über ihren Misgefühlen, die Sonne sich in Nacht hüllen heißt. Diese Gegensätze, in welchen die Ähnlichkeiten und

Abweichungen über die Veränderung des musikalischen Ausdrucks in Einerlei Gefühlsrichtung voll eingreifender Belehrung sind, ließen sich ins Endlose vermehren.

Mit Einbildung versetzte Gefühle. Hoffnung und Furcht.

Wir haben den Weg von den Gemüthsstimmungen durch das Bereich der bestimmten Einzelgefühle zu den stärkeren Gemüthsbewegungen zurückgelegt. In der Region der gemischten Gefühle haben wir erfahren, daß die Seele nicht oft in reinen einfachen isolirten Gefühlen befangen ist, daß sich Gefühl zu Gefühl, Lust zu Unlust mischt. Und so verschlingen sich auch andere geistige Elemente, Bewegungen und Thätigkeiten mit den Regungen des Gemüthlebens, die die Natur der Gefühle sehr wesentlich verändern. In dem einheitlichen Seelenleben liegen überhaupt die verschiedenen Grundthätigkeiten des Vorstellens Fühlens und Begehrens fast nie ganz getrennt auseinander; sie stehen unaufhörlich in gegenseitig bedingenden Wechselwirkungen der Hemmung oder Förderung, der Häufung oder Verdrängung zu einander; so wie innerhalb der einzelnen Thätigkeiten selbst die verschiedenen Formen der äußeren Sinnesempfindungen, der subjectiven Vorstellungen und Gefühle, des gegenständlichen denkenden Ergründens oder strebenden Ergreifens der Dinge unzertrennlich zusammenhängende Phasen der Entwicklung einer und derselben Kraft sind. So muß man schon auf jener ersten Stufe der Gemüthsstimmungen überall alte Rückstände von Vorstellungen und Gedanken, neue Ansätze von Erinnerungen und Einbildungen mit den Gefühlen im Spiele denken, sei es, daß wir uns dessen unbewußt bleiben, wenn die Stimmungen unter der Verwischung der vergangenen Eindrücke verblichener sind, sei es, daß, trotz der zeitlichen Entfernung der Anlässe, der dunkle Gefühlsstand zeitweilig durch ein Spiel hellerer Vorstellungen belebt und selbst bis zu Affecten bewegt wird. In solchen Fällen lebhafter Fortwirkung früherer Eindrücke, wie in den lebhaften Vorstellungen künftiger Dinge, ist zu der Geschäftigkeit des Gemüths vor Allem die Phantasie gesellt, die seltner durch dunkle Wahrnehmungen von äußeren Gegenständen, gewöhnlicher durch innere seelische Vorgänge, durch Vorstellungen von

Gegenständen die nicht in die Sinne fallen in Bewegung gesetzt ist; durch Vorstellungen mehr von möglichen und eingebildeten als wirklichen und greiflichen Dingen, womit sie das Gemüth belebt und erweckt, wenn Gefühl und Erinnrung in ihm auslöschen wollen, oder wenn es in Erwartung unentschiedener kommender Dinge noch gleichgültig, noch unerregt von der Lust einer Vorfreude oder von der Unlust eines Vorleidens ist. Es ist im Leben häufiger als in der Kunst (für die solche Fälle meist zu wenig Pathos haben,) daß eine reine Vorfreude über ein bevorstehendes Glück, die sich Künftiges schon als gegenwärtig vorstellt, zur Rede kommt; doch kommt es auch in der Kunst vor. Von dieser Art ist der Gesang des Alexander Balus, in dessen Einbildung bei dem Ausmalen der Sonnenpracht, die seinen hochzeitlichen Freuden leuchten wird, Alles strahlt in zitternder innerer Freude (O Mithras, all dein Strahlengold); und die Arie Semele's (Endlos selig), in der sie sich von Zeus' Adler getragen die Herrschaft über den Weltgebieter, seinen Blitz und seinen Donner, vorgaukelt. Seltner werden die Fälle sein, wo die Seele von einem reinen Vorleide über ein eintretendes Unglück lebhaft erfaßt wäre, weil wir uns naturgemäß sträuben, ein bevorstehendes Übel uns als zweifellos gewiß vorzustellen. In einem Gegensatze zu diesem in Kraft der Phantasie anticipirten Vorgefühle der Lust und Unlust, v o r einem eingetretenen Glück oder Unglück, kann man die erwachende Lust der Erheiterung nach einer vorausgegangenen Befürchtung, die erwachende Unlust der Enttäuschung nach einer entschwundenen Hoffnung sehen: die erstere ist in einem leichten, sprechenden Bilde entworfen im Admet (cangiò d'aspetto), in einer Arie voll heller Freudigkeit des frischen Auftauchens aus einer Zeit der Schmerzen, und in Sosarmes in einer Arie (in mille dolci modi) voll fester, dankbarer Seligkeit, die zwar der Handlung nach aus der bloßen Vorstellung eines frohen Wiedersehens nach einer Zeit der Prüfung gesungen ist, dem musikalischen Ausdruck nach aber wie aus der lebendigsten Gegenwart dieser Wiederkehr eines sicheren Glückes nach gefährdetem Besitze klingt. Die andere,

die Unlust der Enttäuschung, ist in Otho, in einer berühmt-berüchtigten Arie (falsa imagine) geschildert, in der sich eine schmerzliche Liebestäuschung ausspricht über dem Bildniß, das den Gegenstand einer alten Liebe und eines neuen Abscheus vergegenwärtigt; und in einem zweiten Gesange (all' orror d'un duolo eterno), wo dieselbe Enttäuschung aus tieferem Herzen auf endlosen Schmerz aussieht und die Rachegeister der Hölle gegen den Täuscher aufruft; womit man wieder in Contrast bringen muß die Auffrischung eines schon veralteten Gefühls der Enttäuschung, das sich in Samson (Dein Reiz hat mich gestürzt in Fluch) voll Kraft und Würde äußert, der nun in klarer Einsicht vor einem Rückfall in neue Täuschung gesichert ist. In diesen Fällen steht man auf dem Gebiete reiner, klarer Gefühle der Lust und Unlust über geklärten gegenwärtigen Verhältnissen; die Lagen, zu denen wir übergehen wollten, wo die Einbildung in das Gefühlswesen mit einspielt, sind wesentlich charakterisirt durch das unstete Schwanken der Lust wie der Unlust in der Vorstellung eines künftigen Wohls oder Wehes, durch das unentschiedene Schweben in Hoffnung oder in Furcht, das in der Gemüthsbewegung bedeutet, was der Zweifel in der Thätigkeit des Geistes. Der bloße Begriff des Gefühlszweifels drückt aus, daß es sich hier um gemischte Empfindungen einer neuen Art handelt, nicht um reine Mischungen von Lust- und Unlustgefühl, sondern um Versetzungen des Gefühls mit anderweitigen Bestandtheilen. Die Phantasie prägt mit ihren Vorstellungen dem Gefühle Hoffnung ein, in welche Befürchtung, und Befürchtung in welche Hoffnung gemischt ist; in die Hoffnung, (die freudige Vorstellung eines erwarteten Glückes mit vorschlagenden Gründen für die Wahrscheinlichkeit seiner Verwirklichung,) spielt zugleich in der Wägung der Möglichkeiten eine Geistesthätigkeit mit ein, die sie mehr zu einer erkennenden Voraussicht als zu einem bloßen Gefühle macht; auch sagt man nicht: ich fühle Hoffnung; wohl aber: ich habe das frohe Gefühl hoffen zu dürfen; nur dieß Wohlgefühl der Selbsttröstung hat einen musikalischen Ausdruck, und für den genialen Künstler mehr als Einen Ausdruck. Wenn Ale-

xander Balus die Hoffnung anruft, so gebraucht er dabei Tonverbindungen eines psychischen Charakters, die an sich nicht nothwendig Trost bedeuten müssen, aber im Geleite der Worte in der sprechendsten Deutlichkeit den sanftesten wohligsten Trost ausdrücken; dagegen wenn im Tamerlan (Par che mi nasca in seno) von dem Keime einer neuen, aus vorausgegangenen Leiden aufsprossenden Hoffnung gesungen wird, die tröstend die Brust labt, so ist eine Tonfügung gewählt, die mehr physiologisch die Entlastung des Herzens im wohlthuenden freien Aufathmen schildert nach Wegnahme der bedrängenden Last. Wenn in dem Schwanken der Hoffnung der Zweifel aufhört oder durch Geisteskraft und Überzeugung besiegt wird, so wird Hoffnung nach Ablegung der fürchtenden Beimischungen zu gelassenem Vertrauen, zu fester starker Zuversicht: der stärkere Antheil des Geistes an dem Bewußtsein von Gründen, die der Seele diese Überzeugung von dem untrüglichen Besitze eines festen Stütz- und Haltpunctes vermitteln, macht diese höheren Grade der Hoffnung musikalisch schwer auszudrücken; doch ist diese Überzeugung von so viel bestimmter Lust der freudigen Beruhigung, des getrosten Muthes begleitet, daß es ein Verlust wäre, wenn die Tonkunst sich nicht an diese Grenzmarke ihres Gebietes heranwagen und versuchen wollte, wie weit sie ihre Töne in das Reich des Geistes könne hinüber schallen lassen. Helkia's Arie in der Susanna, die den Gottvertrauenden im Bilde des wohlgerüsteten Kriegers ausmalt, und die allbekannte Arie im Messias (Ich weiß daß mein Erlöser lebt) genügen um anzuzeigen, auf wie weit verschiedenen Wegen der Tonkünstler an der Hand einer ächt musikalischen Dichtung diese Streifzüge unternehmen kann. Lebhafter gefühlig gefärbt und daher mannichfaltiger geschieden und abgestuft sind die Schwankungen auf der entgegengesetzten Seite der Befürchtungen, wo die geschäftige Phantasie in leichterer Einwirkung auf das empfängliche Gemüth den Erwägungen des Geistes öfter den Weg vertritt. Sind es einzelne besondere Sorgen, die sich von dem Grunde des fürchtenden Gemüthes abheben und zum Nachdenken auf die Mittel einer Abhülfe, einer Vorbeugung

treiben, so verlieren Gefühl und Tonkunst in entsprechendem Maaße den Grund. Sie haben festeren Boden, wo das Unlustgefühl der Furcht rege wird in dem breiten Raume zwischen dem Ausblicken in bestimmt vorausgesehene, und den dunklen Vermuthungen mehr erst eingebildeter Übel: ein unübersehbares Feld der feinsten Verwandlungen für den Tonkünstler. Wenn Susanna über einen schwimmenden Schatten vor ihrem Auge von einer üblen Ahnung befallen wird, für die es nur diesen Schatten von Grund gibt, so sinkt die fromme Seele nur mild bewegt zu einem ergebenen Gebete nieder. In der gesunden Natur ihres von ihr scheidenden Joachim schien sich nur eine noch weit blassere Ahnung geregt zu haben, wenn man die Arie (Das Vogelpaar) so auslegen darf, in der er nur gegenständlich die angstvolle Besorgniß des von der Brut sich entfernenden Vogelpaares schildert, die Vorstellung des Vorleidens vor einem möglichen Unglücke versüßend mit der Vorfreude vor einem wahrscheinlicheren Glück. Wenn die liebende Kleopatra ohne bestimmte Ursache von der Ahnung eines üblen Ausgangs ihrer Liebe erfaßt wird (Bang verzagt mein Herz), fällt die zu Lust und Unlust gleich reizbare Seele aus den Zweifeln ihrer Befürchtungen in den Ton traulich freundlicher Vorwürfe gegen Amor zurück. So erregt den großen Zeus in der Semele ein bloßer Traum zu einer bangen Ahnung; aber es ist eine göttliche Tiefe der Erregung, in welcher der Weltherrscher seine trostbedürftige Seele erleichtert mit den bittenden Tönen die nach Beschwichtigung verlangen (Komm, stille mir). Wenn eine großherzige Frau wie Nitokris bei ihrem ersten Auftreten den Fall ihres Vaterlandes mehr voraus *sieht* als ahnt, bewegt sie sich recitativisch in Betrachtungen ihres weiten Geistes, und nur die instrumentale Begleitung deutet dabei die sie bewegenden Gefühle an; wenn ihre Sorge um den Fall ihres Sohnes näher in die Gegenwart gerückt ist, auch dann (Vorahnend hofft und bangt) ist ihre unruhig hin und her schwankende Furcht und Hoffnung von klaren gegensätzlichen Vorstellungen sicher gezeichnet, denen aber das heftig bewegte Muttergefühl sehr bestimmte scharfe Gefühlsfärbung gibt.

Wenn (im Scipio) ein Schreck die Seele in das pochende Herz zurückgedrängt hat, äußert sich die Furcht in beklommenen stockenden Tönen (tutta raccolta ancor); die Sprache leitet in ihren onomatopoetischen Bezeichnungen dieser beengenden Empfindungen, der Angst und Bangigkeit, die Musik von selbst auf den einfachsten Weg der Nachahmung. Bei Dejanira entlädt sich die Furcht vor den verfolgenden Furien in den furchtbaren Ausbrüchen der übersteigerten Angst, die zur Verzweiflung geworden ist. Dieser Moment ist für die Tonkunst ein höchst fruchtbarer, in sich selbst von verzweigter mehrseitiger Natur. Auf Kommendes gerichtet ist die Verzweiflung, das Aufgeben der Zweifel nach gewiß gewordenem Eintritt des befürchteten Unheils, der Gegensatz der Zuversicht. Einer solchen Situation hat Händel zweimal fast einerlei musikalischen Ausdruck der Verwirrung, der überstürzenden Flucht über fast einerlei Worten gegeben in Athalia (Horch, horch wie dumpf sein Donner rollt) und in Zeit und Wahrheit (Wie Wolken vom Sturme durchsauset). Von übermächtigen gegenwärtigen Übeln angestoßen, die von angstvollen Aussichten auf die Zukunft begleitet sind, wo die Hoffnung verloren, die Erwägung ausgetilgt, wo nach einem unwiederbringlichen Verlust die Gemüthserschütterung allein übrig geblieben ist, ist die Verzweiflung mehr dem Entsetzen, der höllischen Folter gleich, der Gegensatz des Entzückens, der Wonne und Seligkeit. Von dieser Art ist der Ausdruck einer ruhelosen Verzweiflung (im Aëtius Ah non so io che parlo) über einen unerträglichen Schmerz der bis zum Wahnsinn treibt; von dieser Art ist auch jener Verzweiflungsausbruch der Dejanira (Wo flieh' ich hin?), wo die Tonkunst im höchsten Aufgebote ihrer Kräfte arbeitet, wo sie in aller Fülle den furchtbaren Wechsel der Stürme darzustellen hat, die in der Seele der Gattenmörderin aufgewühlt werden durch die Reue über die begangene That, die grimmvollen Vorwürfe wider das eigene schuldbeladene Herz, die entsetzte Angst über die gegenwärtige Folter, die verzweifelten Ausblicke in die hoffnungslose Zukunft, den kleinlauten verzagenden Ruf nach dem Schutze der bergenden Nacht. Die Verzweiflung kann endlich,

nach dem Eintritt eines vermutheten oder unvermutheten Unglücks, in der Fassungslosigkeit eines trotzenden Muthes, zu den äußersten Wagnissen hinreißen: in solcher Lage hat Händel den Demetrius in jener schon angeführten Arie gezeichnet, in der er die Hölle zur Ausführung seiner Racheentschlüsse zu Hülfe ruft. Diesem äußersten Grade der Verzweiflung, die zu unerwogener That treibt, läge die kleinmüthige Verzagtheit gegenüber, die einem drohenden oder gegenwärtigen Unheil mit keinerlei That zu begegnen wagt: wir treten damit auf eine vorgeschobene Grenze, auf der sich die Tonkunst nur in unsicheren Schritten bewegen kann. Wenn sich Furcht und Hoffnung, Verzagen und Zuversicht auf Dinge beziehen deren wir nicht Herr sind, so sind es eben darum wesentlich Gefühlszustände; liegen aber Verhältnisse vor, in welchen der Anspruch zum Handeln, zum möglichen Handeln erhoben wird, so werden sie zu Tugenden oder Untugenden, zu der Tüchtigkeit oder Untüchtigkeit den Forderungen an die Willenskraft zu genügen, zu Zaghaftigkeit und Feigheit oder zu Muth und Tapferkeit. Dem Ausdruck dieser Seeleneigenschaften kann sich die Tonkunst nur sehr von weitem, und nur in so weit nähern, als die unerschrockene Beherztheit stets von der Freudigkeit des Kraftgefühls, die schreckhafte Verzagtheit von der Unlust der Kraftversagung begleitet ist.

Mit Geistesthätigkeiten vermischte Gefühle.

Die Phantasie, als eine mitbewegende Kraft zu dem Gefühle gesellt, wirkt mit charakteristischen Veränderungen auf das Gefühlswesen ein und erweitert so das Gebiet, auf dem sich die Tonkunst bewegt; sobald sie die bestimmende Kraft wird und die Gefühle unterordnet, hört die Macht der Tonkunst in entsprechendem Maaße auf. Wenn in einem Zustande des Begehrungsvermögens, in welchem alle Seelenkräfte auf Eine Richtung und Bestrebung gespannt sind, die Einbildungskraft mit einer Überfülle drängender, spornender Vorstellungen ihre augenblickliche Herrschaft in einer starken, enthusiastischen, begeisternden Erregung des Gesammtwesens bekundet, so wird die Tonkunst von einer solchen Geisteslage kaum etwas ausdrücken können, als die entschlossene Freudigkeit, in die auch das Gefühl dabei mit-

gerissen wird. Die begeisterten Kriegsarien in Judas Maccabäus und in der Debora sind dieser Art. Wenn die abenteuernde Einbildungskraft Irrgänge in das Gebiet des Erkenntnißvermögens macht und den Verstand mit dem Fieber der Schwärmerei und Phantasterei ansteckt, so kränkelt sie auch das Gefühl an und, wenn es sich so fügt, die Musik; wir erwähnten schon vorübergehend[1] auf dem Felde der geist- [1] S. 266.
lichen Tonkunst die verzückten Gesänge, die durch eine religiöse Sentimentalität entstellt sind; zu diesen ungesunden Erzeugnissen findet sich bei Händel kein entferntes Beispiel. Ähnlich nun wie sich die Berührungen des Gefühls mit der Phantasie zu der Tonkunst verhalten, so auch seine Berührungen mit Verstand und Willen, mit Vorstellungen und Gedanken, mit Geist und Charakter, mit Sittlichkeit und Intelligenz. Wir nannten es oben[1] den stolzen Vorzug des gebildeten Men- [1] S. 223.
schen, daß nicht äußere sinnliche Dinge allein, die seine Existenz selbstisch berühren, Gefühle der Lust und Unlust in ihm erregen, sondern auch innere geistige, das sinnliche Wesen nur sehr von ferne berührende Wahrnehmungen. Wenn wir uns in reizbarer Seele in warmer Beziehung fühlen zu den höchsten Strebungen der menschlichen Vernunft Phantasie und Willenskraft nach dem, was das Dasein der Menschheit am unvergänglichsten fördert, zu der Ahnung Erkenntniß Darstellung und Verwirklichung des Unendlichen, des Wahren, des Schönen und Guten, wenn wir von einer ernsten gottesdienstlichen Erbauung tief ergriffen zurückkehren, wenn wir vor einem edlen Kunstwerke in harmonischem Wohlbehagen verweilen, wenn in der Kette wissenschaftlicher Wahrheiten ein neues Glied gefunden wird das uns mit freudigem Erstaunen überrascht, wenn eine edle sittliche That geübt wird die in Thäter und Empfänger und Zuschauer verschiedenartige Wohlgefühle erweckt, so empfinden wir eine geläuterte Lust, die von Sinnlichem und Selbstischem wenig behaftet sein kann. Diese Gefühle sind menschlich, philosophisch, sittlich betrachtet die edelsten aller Gefühle: von der Art jener reinsten Lust, die Aristoteles aus dem Denken und sittlichen Handeln her leitet, wie die Seligkeit der Götter aus der vollkommensten

19*

Thätigkeit entspringe; aber für die Tonkunst sind sie die wenigst ergiebigen Gefühle, weil sie die richtige Mitte zwischen Sinnlichem und Geistigem nicht halten, weil sie so wenig an dem Sinnlichen participiren, wie die rein körperlichen Gefühle, ihr äußerster Gegensatz, am Geistigen. Völlig entkleidet zwar sind auch diese vergeistigten Gefühle nicht von aller Sinnlichkeit, sie wären sonst nicht Lust oder Unlust; sie können in einzelnen besonderen Fällen sogar von ungewöhnlich starken sinnlichen Erregungen begleitet sein. Wenn der wissenschaftliche Forscher langsam und mühsam von Beobachtung zu Beobachtung, von Begriff zu Begriff vorschreitend nun durch einen glücklichen Gedankenblitz plötzlich zum Ziele gelangt, so wird sich die kräftig erregte Freudigkeit überraschter Befriedigung auch sinnlich als ein sehr bestimmt gezeichnetes Gefühl äußern, weil das Selbst aufs stärkste in das Spiel gezogen ist. Ein witziger Einfall, den Jemand hört, mag ihn mit einer geistigen Lust ergötzt haben, die sein Gemüth kaum berührt; plötzlich soll er entdecken, daß darin ein Stachel für ihn gelegen war, und die heftigste Gefühlsunlust kann durch die Betheiligung des Ichs nun aufgeregt werden. Lebhafte Naturen können bei einer religiösen Erbauung von heiligem Schauer ergriffen werden, der sich ganz körperlich äußern mag; sie können über den Widerspruch gegen Meinungen, die mit ihrer ganzen Existenz verwachsen sind, bis zur größten Leidenschaftlichkeit gereizt werden; sie können vor einem Kunstwerke den Schein mit der Wirklichkeit verwechselnd ganz realistisch erfaßt werden: es sind dieß Erscheinungen, die sich vorzugsweise bei Naturkindern einstellen, welche bei aller Geistesbildung die primitive Stärke der Gefühle erhalten haben, bei denen sich die geistige Lust wieder ver-sinnlicht; daher solche Gefühlslagen auch musikalisch wohl könnten dargestellt werden, wenn Gegenstände dieser Art in dramatischen Werken überhaupt Eingang fänden, die sich doch nur um Handlungen und Ereignisse drehen. Gleichwohl schafft das Drama, und mehr noch das Oratorium einen weiten Spielraum für mannichfache Situationen, in welchen sich Gefühle in geistige Ideen oder sittliche Gesinnungen verschlingen und

verschleifen und dadurch sich näher bestimmen, sich vertiefen und veredlen. Wenn der musikalische Dichter versteht, in solchen Fällen die Theilnahme des Gefühls in die Lichtseite des Bildes zu rücken, so wird er dem Musiker bereichernde Stoffe von schätzbarem Werthe zuführen. Sobald dagegen in seinem Texte das geistige oder sittliche Interesse allzu einseitig vorschlägt, so wird er dem Tonkünstler Karten legen, mit welchen er, wenn er einsetzt, nur Nieten ziehen kann. Für Betrachtungen, für Vernunft- und Sittenbegriffe, für Weisheit- und Tugendsprüche hat die Musik keine Sprache. Wo Geist und Charakter Zeit und Raum haben, Ideen und Grundsätze aus geklärten Vorstellungen und Begriffen zusammenzufassen, da müssen die Wetterwechsel der Gefühle und die Ungewitter der Leidenschaften verzogen sein; wo Geist und Charakter solche Ideen und Grundsätze aussprechen, da reden sie zu dem Verstande, dem die Musik als Kunst nichts zu sagen weiß. Die Lehrpoesie ist verrufen, eine Lehrmusik ist unmöglich, es sei denn im Handwerksverstande; nie hat Jemand musikalisch gedacht (es sei denn der Techniker über dem Technischen,) sondern nur empfunden. Unsere Choräle späterer Zeit sind nicht selten bloße erbauliche Betrachtung, wo dann das geringe zugemischte Gefühlselement dem Tonsatz nur einen geringen Tiefgang gestattet. Im Verlaufe einer dramatischen Handlung kann es nicht schaden, kann es wohl selbst eine große Wirkung haben, wenn die Tonkunst einmal einer großen Idee (wie in einem Chore in Jephtha dem Hegel'schen Spruch: Was immer ist, ist gut) in einem Satze von mächtiger Fülle der Stimmen und Harmonien einen großen emphatischen Ausdruck gibt; wo sich dagegen ein Gesang in breiten Ausführungen auf Maximen und Weisheitslehren einläßt, da wird sich die Tonkunst in mehr oder minder eitelen Anläufen abmühen, je mehr oder weniger der Dichter dem Gegenstand eine glückliche Seite für die Gefühlssprache abzugewinnen verstand. Im Oratorium ist nicht selten dem Chore, wie in der alten Tragödie, die Stellung angewiesen, in der ihn die Vorgänge zu Betrachtungen stimmen, die, an sich ganz geistiger Natur, für die Musik doch verwerthbar werden,

wenn ihnen der Ausdruck einer sittlichen Lust oder Unlust gesellt wird, die trotz ihrer verfeinerten Sublimität durch ihre sympathische Beziehung sinnlich höchst ergreifbar gemacht werden kann. Aus Händels Oratorien ließe sich eine lange Liste von abgestuften Beispielen ausheben, wie es den Dichtern in größerem oder kleinerem Maaße gelungen oder mislungen ist, diese feine Verbindung so zu treffen oder zu verfehlen, daß der Tonkunst eine festere oder losere Handhabe blieb oder nicht blieb. Jener Chor im Saul, der in dem gelassenen Unwillen des sittlichen Abscheus den Neid von sich weist, der Chor im Herakles, der in einem überlegenen Selbstgefühle den verächtlichen Wahn der Eifersucht straft, sind Beispiele der Gelungenheit. Wenn ein anderer Chor im Herakles den Tod des Helden beklagend Betrachtungen anstellt, daß nun der Staat verwaist, der Schwache hülflos, die Schutzwehr gegen die Ungeheuer der Natur und der Menschheit gefallen ist, so gibt dieß dem Gefühl der Trauer, auf dem die Musik allein verweilt, einen hebenden und verstärkenden Hintergrund. Wenn dagegen in der Susanna der Chor hinter der fälschlich angeklagten Unschuldigen her ruft: Das Recht nur schalte in dem Land u. s. f., so bietet der starre Satz auch nicht die kleinste Ritze dar, in die sich ein Gefühlsausdruck einsenken ließe; in solchen Fällen flüchtet sich Händel in das technische Kunstwerk der Fuge, die hier über dem danklosen Texte besonders undankbar geblieben ist. Aus der Reihe von Arien, in welchen die kühnen Versuche gemacht sind, in dem Satze ähnlicher betrachtender Texte der didaktischen Poesie gerecht zu werden, heben wir nur wenige Beispiele aus um nachzuweisen oder zur Prüfung zu verweisen, wie hier bald die Mühe der Kunst verloren wird, bald ihrem Tiefsinn wahre Schachte gegraben werden. Wenn (in Susanna) Daniel eine altkluge Moralisation über des Alters Ehrenrang, Micha im Samson über die Eigenliebe der Frauen, Daniel im Belsazar über die Unverwüstlichkeit des eingefärbten Lasters, Gobrias über die Gemeinheit der Wüstlingsnatur anstellt, so ist es Schade um die Noten, die an so dürre sterile Texte verschwendet wurden. Anderen ähnlichen Stücken ist schon eine gün-

stigere Seite abgewonnen, wenn sie gestatten, die Sittensprüche mit bestimmten Begleitgefühlen zu färben: wie wenn Jonathan seine Gedanken über Rang und Hoheit mit den deutlichen Betonungen seiner Geringschätzung der äußeren, seiner Achtung der inneren Güter ausläßt. An rechter Stelle vermag die Tonkunst schon ungemein viel durch die bloße gesteigerte Declamation. In dem Spruch des Gemäßigten, daß nur Ordnung und Maas, und Ort und Zeit den Thaten den wahren Reiz verleihen, ist kaum ein Anstrich begleitender Gefühle der die musikalische Arbeit erleichterte; gleichwohl ist schon in der kräftigen Wucht des bloßen emphatischen Ausdrucks von Wort zu Wort des weisen Satzes eine zu große Anziehung gelegen, als daß man wünschen sollte, er wäre der Tonkunst nicht unterbreitet worden. Es ist eine ganz geistige Betrachtung, die Daniel (im Belsazar) über der aufgeschlagenen Bibel anstellt; aber wer würde das Stück vermissen wollen, in dem die Stimmung tief andächtiger Ehrfurcht in trefflicher Einheit durchgehalten ist? Im Samson lehrt Manoah: „Stets ist gerecht des Herrn Gericht"; und seine ganze Stimmung ist Trost und Vertrauen mit eingemischter Warnung voll schwerem Nachdruck, der auch die kleinen Ansätze zur Ausmalung einiger günstiger Worte, der verschlungenen Wege, der unerforschbaren Rathschlüsse Gottes, keinerlei Eintrag thut. Im Judas Maccabäus wird von der Eitelkeit der Truggespinste falscher Weisheit gesungen; wie wunderbar sind aber die an sich ganz lehrhaften Worte eingetaucht in die Töne des sanft mitleidigen Bedauerns und der gegensätzlichen tröstenden Verweisung. Im Alexander Balus spricht Aspasia eine Betrachtung über die Hinfälligkeit des Menschenlooses aus (Weh, was ist des Menschen Loos!). Bei einem Thema dieser Art, wo die Vernunft des Menschen stille steht, tritt auch bei den reinst geistigen Worten das Gemüth in seine vollen Rechte wieder ein, wie es hier schon in der bloßen Form der Ausrufung angedeutet ist. Das kleine Musikstück ist eins der herrlichsten Beispiele, wie die bloße richtige Gefühlsaccentuation einer eingreifenden melodischen Ausführung fähig ist: die Stimmung der tiefsten Wehmuth, die

das in nächster Nähe erlebte Unheil auf das Verhängniß zurückführt das über der ganzen Menschheit waltet, beherrscht die köstliche einfache Arie, die zwar in der Schätzung des Haufens Nichts sein wird. Dasselbe Thema behandeln zwei Arien im Samson; schwächer die des Israeliten (Gott unserer Väter), die mehr in dem ersten Ausruf der staunenden Verwunderung stehen bleibt; in einer meisterhaften Ausführung dagegen die des Micha, (O Abbild der Hinfälligkeit,) der, vor dem beklagten Helden stehend, zu dem Ausdruck des Staunens über die Hinfälligkeit und Gebrechlichkeit des menschlichen Wesens wechselnd die Töne des innigsten Bedauerns, des erschütterten Mitleids, der Bewunderung, der dunklen Trauer anschlägt, die sich in verborgenen Thränen hinter dem verhüllten Haupt wie in Nacht vergräbt. Wie in dem Liede der Aspasia schießt hier aus dem Recitativ eine Arie, aus dem Accent eine Melodie auf, die in ihrem anmuthvollen Verlaufe zugleich jedem einzelnen der auftauchenden Gefühle die bestimmteste Betonung läßt.

Intellectuelle, aus dem Geiste stammende Gefühle. Musikalische Komik.

Wir zeigen, daß sich mit reinen Verstandserwägungen ächte Gefühle verbinden können, die dann auch einer musikalischen Behandlung fähig sind, daß dagegen die verfeinerten, auf höherer Geistesbildung beruhenden Gefühle der Lust und Unlust von zu geringem sinnlichem Reize sind, als daß sie, sei es im Mienenspiele sei es im Tone, einen scharf bestimmten Widerschein hervorrufen könnten. Alle Gefühle und Affecte verrathen ihre stete Verknüpfung mit dem Sinnlichen in so manchen körperlichen Zeichen, die ihnen auch außer und neben den hörbaren Tönen und den auffälligeren sichtbaren Geberden gesellt sind: wie der Scham das Erröthen, der Furcht das Erblassen, der Angst und Bangigkeit die Brustbeengung, dem Wohlwollen der Freundlichkeit das natürliche Lächeln, dem überhobenen Hochmuth das gezwungen sarkastische, der Ironie das neckische Lächeln. Von solchen charakteristisch unterschiedenen Symptomen wird sich bei den vergeistigten Gefühlen wenig bemerken lassen; ein Beweis, daß sie einer andern Ordnung angehören. Dieß wird am deutlichsten, wenn man auf diejenigen

Gefühlsregungen achtet, die durch ganz ausschließliche Operationen des Verstandes auf den Verstand hervorgerufen werden. Jedermann weiß, daß in den geistigen Vergnügungen, die durch Scharfsinn und Witz, durch Wortspiele und Quertreibereien bereitet werden, eine unerschöpfliche Quelle von lauter Lustbarkeit gelegen ist. Alle Äußerung dieser Lust aber wird nichts anderes als das nur gradweise verschiedene Gelächter sein; sie wird sich tönend wie in den begleitenden Körperbewegungen nicht anders gebaren, als wenn sie etwa durch einen körperlichen Kitzel erzeugt wäre; kein Strahl einer besonderen Gemüthslust wird sich darin brechen, weil diese Art von Lust ohne alle sympathischen Beziehungen ist; daher die Tonkunst auch keinerlei Theil an ihr hat. Dieß erläutere den oft ausgesprochenen Satz, daß die Musik das Komische weder nachahmen, noch komische Wirkungen machen könne. Alles Komische, alles Lächerliche und Drollige in Reden und Handlungen, der beabsichtigte Witz wie die absichtlose Albernheit beruht auf überraschenden Widersinnigkeiten, Widersprüchen und Contrasten; alle Lust, alles Lachen über dergleichen beruht auf einer Operation des vergleichenden und urtheilenden Denkvermögens; der wahrgenommenen Ungereimtheit schiebt der Wahrnehmer seine eigene Einsicht unter; dem vernommenen Witze bringt er sein eigenes Verständniß entgegen; der Verstand antwortet dem Verstande der gesprochen hat: die Musik hat hier nicht eine Linie breiten Raum sich niederzulassen. Es gibt keinen musikalischen Witz, und so auch keinen musikalischen Scherz. Man wendet Ernst an wichtige Zwecke, dabei fällt alle Lust und Unlust überhaupt weg; der Scherz, der es auf momentane Erheiterung und Lusterweckung absieht, schließt alle wichtigen Zwecke aus und ersetzt sie mit gewandten Geistesspielen, in deren Beredsamkeit nur in bestimmten Ausnahmsfällen Gefühlsaccente anklingen, die der Tonkunst daher nur ausnahmsweise einen Anhalt bieten. Die Musik, auf bloße Töne beschränkt, kann in ihren Scherzo's, Rondo's und Capriccio's Lustigkeit, Munterkeit, Laune, Possenhaftigkeit durch flüchtige, leicht tändelnde, kurzrhythmige Themen, durch

pikante Anwendung von Instrumenten, durch befremdliche Gänge Vorzeichnungen und Tempi ausdrücken, sie kann Kurzweile und Zerstreuung in bunten, an- und abspannenden, aus wunderlichen Gegensätzen zusammengeflickten Potpourris auszudrücken unternehmen, immer sind dieß bloße Bilder von abstracten Luststimmungen in mehr oder minder natürlichen oder conventionellen Formen, in welchen auch eine Spur des Geistreichen, das in allem Scherze gelegen ist, nicht zu entdecken wäre; die Musik kann mit jenen Versuchen nicht komisch wirken, nicht lachen machen wollen, ohne selber lächerlich zu werden. Selbst die Beigabe der Worte kann der Musik zur komischen Kraft nicht verhelfen; die opera buffa ist der Beweis für diesen Satz. Diese Gattung entstand im Gegensatze zu der ernsten italienischen Oper, als in dieser die Handlungen in romantische Phantastik, der Ariengesang in charakterlose formale Melodik entartete. Der Sprung führte von dem Übernatürlichen zu dem Unternatürlichen herab, von idealistischer Verstiegenheit zu realistischer Plattheit, aus einer Wunderwelt in das niedrigste Alltagsleben, aus dem Ringen großer Leidenschaften zu dem kleinlichen Spiele conventioneller Reibungen, aus dem Pathos großer Gefühlskatastrophen in die Intriguenkatastrophen possenhafter Hergänge, aus der sublimirten Melodik in den Sprechgesang, aus dem Sprechgesang, den bei den Italienern noch die Gefühlsbetonung beherrschte, in das parlando der Franzosen, das von dem gewöhnlichsten rednerischen, nicht wie es sein sollte von dem pathetischen Empfindungsaccente bestimmt war. Die komische Oper, bewundert vielleicht am meisten von denen die sich gegen unsere Theorie der Accentuistik am meisten auflehnen werden, wäre als reine Accentmusik die unwidersprechlichste Illustration dieser Theorie, wenn die Musik nicht in dieser bloßen Verwechslung desjenigen Accentes, der ihrer Nachahmung zusteht, ihre eigentliche Bestimmung, ihre Selbständigkeit und Herrschaft geradezu verleugnete. In der komischen Oper, zumal des älteren Stiles, ist in Personen Handlungen und Reden Alles Verzerrung und Übertreibung, der sich dann Ton- und

Mienenspiel einfach anbequemen muß. Der Gesang, der bald in höchster Zungenfertigkeit (nicht mehr eines Sprechens, sondern eines Plauderns und Schnatterns) die conventionellsten Redeaccente, bald wieder das Gebrechen aller Rede, das Stottern des Stammelnden, das Zungenhinken des Berauschten, bald auch die gemeinsten Naturlaute von Menschen und Thieren nachzuahmen hat, ist zu einer bloßen Magd der Caricatur herabgewürdigt, zu der die Musik in sich nicht einmal eine Anlage hat, zu deren Dienst das groteske Spiel der Mienen und Geberden das Beste erst hinzubringen muß. Die Singspiele sind nicht komisch durch die Musik, sondern weit eher trotz der Musik, die ihnen beigegeben ist: man trenne ihre Musik von Wort und Handlung, und man wird ein unverständliches Quodlibet behalten; man singe die Worte, aber getrennt von Spiel Costume und Action, und dieser Probe, die das Oratorium allezeit zu bestehen hat, wird sich die komische Oper, wird sich (mit Ausnahme kaum der größesten Meisterstücke) selbst die in Scherz und Ernst getheilte Mischoper des neueren Stils nur mit dem größten Widerstreben und mit den geschmälertsten Erfolgen aussetzen. Die Art und Weise wie Shakespeare seine poetischen Zerrbilder durch ihre Gegensetzung zu den höheren Bestandtheilen der Handlung, durch ihren Bezug auf die geistige Idee seines Drama's geadelt hat, könnte in einem geistreichen Operntext schon Eingang finden; gerade zu dieser rechtfertigen Verwendung der Caricatur könnte die Musik nicht das geringste beitragen. Mit all dem soll nicht abgestritten werden, daß es gewisse Grenzberührungen gibt, wo sich selbst die ächteste Musik gewisse Nuancen des komischen Ausdrucks aneignen kann, wo sich in einem Spiele eigentlich geistiger Bewegungen von scherzhafter Natur gewisse einzelne Gefühlsaccente und selbst allgemeine Gefühlsfärbungen angeben lassen. Die feine und höchst lehrreiche Grenzlinie liegt da, wo solche Geistesspiele mehr humoristischer als witziger Natur sind, mehr aus dem Gemüthe als aus dem Kopfe stammen. An den muthwilligen Scherzen der schalkhaften, wohl auch leichtfertig boshaften Neckerei hat das Gemüth einen Antheil wohliger Lust; und in solchen

Fällen reicht das Vermögen der Tonkunst weit, durch bloße Accentuistik in Verbindung mit entsprechenden Melismen einen günstigen Text zu commentiren. Es sind reizende Melodien im Charakter neckischer Aufzieherei, wie der muthwillige Liebende in der Berenice die Augen der Geliebten, die ihm auch im Zorn reizend sind, gar nicht immer freundlich haben will; wie (in Flavio) der Flatterhafte die Schuld seiner Untreue leichtsinnig auf Amor wälzt (che colpa è la mia); wie ein anderer Treuloser (in Atalanta) die Verlassene ärgert mit der triumphirenden Vergnüglichkeit, in der er ihr die Vorzüge seiner neuen Geliebten vorhält; wie Ruggiero (in Alcina: la bocca vaga) einen vermeinten Nebenbuhler hänselt, das schwarze Auge und das süße Mündchen, das ihn berücke, seien nicht für ihn; ein Gesang, den man im Figaro eingelegt ohne Befremden hören würde. Wie die Neckerei, so hat auch die humoristische Ironie, die über eine geringgeschätzte Handlung oder Person ein verstelltes Lob ausspricht, ihren bestimmten, accentuistisch nachbildbaren Ton, der aber melodisch nicht auszuspinnen wäre.

Fortsetzung. Annähernd ist der Musik nicht ganz unmöglich, Bewegungen einer Lust und Unlust, die wesentlich in Geist und Verstand vorgehen, durch Übertragung von Äußerungen verwandter Gemüthsbewegungen anzugeben. Die Zweifel des Kopfes, die schwankenden Vorstellungen und Vermuthungen des Geistes, der im Streit zwischen Gründen und Gegengründen keine Entscheidung findet, kann Musik nicht darstellen; sie äußerlich an der Stütze der Worte andeuten mag sie wohl durch eine Malerei der unsteten Bewegungen, mit denen sie das Schwanken des Gemüths zwischen Fürchten und Hoffen schildert. Wenn überraschende Erfahrungen die Denkkraft außer Fassung bringen, in ihren herkömmlichen Vorstellungsweisen irren, in ihren Verrichtungen hemmen, eine Desorientirung in Gedanken Reden Handlungen bewirken, so wird die Tonkunst eine solche Geistesbewegung nur in ihren äußersten Graden des Staunens und der Bestürzung, wo sie das Gemüth mit ergreift, und nur mit den ähnlichen Mitteln darstellen können, die sie zur Schilderung des Schreckens, der Erstarrung, der Verzauberung

anwandte, je nachdem das gemischte intellectuelle Gefühl des Staunens (angenehm durch die Lust an dem Neuen, unangenehm durch die Unlust an der Unzulänglichkeit der Einsicht) in stockendem Stillstehen des Geistes beharrt oder zu entschiedener Lust oder Unlust aufgelöst in Freudenausbrüche der Bewunderung oder in Schmerzausbrüche der Bestürzung übergeht. Alle feineren Nuancen und schwächeren Grade, die im Geiste bleiben ohne das Gemüth stark zu inficiren, das verwunderte Stutzen des Geistes, je nachdem ihn eine Wahrnehmung verdutzt und verblüfft, betroffen und betreten, befangen und verlegen macht, würden musikalisch nur sehr ungenügend anzudeuten sein. Es ist eine Lust unstreitig mit der Neugierde verbunden, aber die Musik hätte kein Mittel, sie zu bezeichnen, da sie nur auf einem Drang nach Wissen und Erfahren beruht, in dem das Fühlen dem Erkennen den Rang abtritt. Es ist eine Unlust mit der Langenweile verbunden, die aus einem Mangel an Sensationen und Beschäftigungen entspringt; wenn diese Unlust in der Ungeduld des regsamen Geistes wurzelt, so wäre ihr nur schwer eine musikalische Seite abzugewinnen, eher wenn sie in der Ungeduld des vereinsamten Gemüthes ihren Grund hat; in der Arie des Schlafgottes (in der Semele) ist sogar eine Lust an der Faulheit, in der Malerei des Dehnens und Gähnens eine Rücksehnsucht nach Ruhe und Nacht, unter der Beigabe der Begleittöne des Unmuths über das widrige Tageslicht, zu schildern versucht. Es gibt eine Unlust des Überdrusses, der aus gleichartiger Umgebung und eintöniger Thätigkeit entsteht; es begleitet eine Lust die Zerstreuung, die durch einen raschen Wechsel der Eindrücke bewirkt wird; alle diese Stimmungen aber stammen zu sehr aus dem Geiste, als daß sie musikalisch irgendwie genau charakterisirt werden könnten. Es ist eine Lust mit dem Lobe, eine Unlust mit dem Tadel verbunden, mit dem Ausdrucke guter oder schlechter Meinung von Jemands Thun und Lassen, Vorzügen oder Mängeln; sobald das Urtheil, die einzelne Erwägung darin vorschlägt, wie es in allen gewöhnlichen Lobes- und Tadelsbezeugungen von Mensch zu Mensch der Fall zu sein pflegt, würde die

Musik kaum einen Antheil daran haben können; es ist anders, wenn sich das Lob in den Preis eines überlegenen Wesens steigert, oder wenn sich Tadel in blinde Verschmähung oder Verachtung verliert, wo der Gefühlsantheil den Antheil des urtheilenden Geistes aufwiegt oder überwiegt. In dramatischen Handlungen können eine Menge von Charaktereigenschaften, Fehlern oder Vorzügen, Tugenden oder Lastern zur Rede kommen; die Musik hat auch im Geleite der Worte keine oder wenige Mittel, sie zu kennzeichnen, weit am wenigsten aber, wenn sie auf Geistesanlagen beruhen. Behutsamkeit, Vorsicht, Klugheit, List, Schlauheit, Verschlagenheit, an dergleichen würde die Musik nur mit Hülfe der geschicktesten Texte, nur in einzelnen Accenten, und auch so nur kaum anstreifend rühren können. Sie kann, sahen wir[1], Vertrauen und Zuversicht ausdrücken, wo es sich um eine Gemüthsentscheidung handelt vor dunkeln unerkennbaren Mächten; in einer Arie der Gattin Salomo's (Mit dir durch Moor und Wüstensand) spricht sich vortrefflich der Muth der natürlichen Zuversicht auf die Stütze des überlegenen göttlichen Gatten aus; jenes praktische Vertrauen dagegen zu unseres Gleichen, kraft dessen wir einem Andern in Folge bestimmter Kenntnisse oder Voraussetzungen nur gute Absichten und Handlungen zutrauen, und das Gegentheil, das Mistrauen, der Argwohn, der Verdacht, kraft dessen wir ihm eher Böses als Gutes zutrauen, sind ihr unmöglich auszudrücken; es sind Urtheile oder wähnende Einbildungen, nicht Gefühle; der Verdacht, der sich aus unzulänglichen Gründen, aus Anzeigen und Vermuthungen ein Urtheil zusammensetzt, ist schon ein förmlicher juristischer Begriff. Wenn Händel im Herakles vor dem Argwohn der Eifersucht warnen läßt, ruhen nicht einmal die malerischen Figuren, in die sich die Tonkunst gern bei solchen Gelegenheiten flüchtet, etwa auf der Unruhe der Eifersucht, sondern auf dem endlosen Leid, das sie sich eintauschen wird für Freude. An keinem Puncte wird die Untauglichkeit der Musik zum Ausdruck von Geistesbewegungen deutlicher zu machen sein, als an ihrer Unfähigkeit, irgend eine Heuchelei Gleißnerei Lüge oder Verstel-

[1] Oben S. 287.

lung, eine Handlung oder Rede zu bezeichnen, die mit der Gesinnung nicht übereinstimmt, die mit einer Lust zu betrügen verknüpft wäre. Verstand und Wille wirken diese Künste, die das Gefühl unterdrücken. Wenn ein Text Prahlerei durch lügenhafte thrasonische Aufschneiderei charakterisiren wollte, die Musik würde nichts erreichen als den Ton einer höhnischen Überhebung. Gluck versuchte, zu Worten des Orestes, die eine Wiederkehr der Ruhe aussagen, in der unruhigen Begleitung anzudeuten, daß er „lüge"; Händel läßt seine Alcine strenge drohende Worte in sehr wenig drohenden Tönen singen, weil sich ihre Liebe nicht verbergen kann; dieß sind sehr feine, aber auch von groben Sinnen, ohne die Wegweisung des nachdenkenden Geistes, schwer erkennbare Absichten und Wirkungen der Musik. Es könnte ein Text Gelegenheit bieten, falsche mitleidige Versicherungen in wehmüthigen Tönen singen zu lassen, während die instrumentale Begleitung versuchte das Herz innerlich lachend darzustellen; oder umgekehrt, es könnte ein Gesang Lachen auf den Lippen zeigen, die Begleitung Trauer im Herzen andeuten: die Wirkung würde nichts sein als ein gemischter Gefühlsausdruck von Lust und Unlust, wie er die ächtesten Freudenthränen oder das wehmuthvolle schmerzliche Lächeln charakterisirt. Auf der Bühne kann der Spieler, wie der Mensch in Natur und Wirklichkeit, in einem vorgegebenen Mitleiden oder irgend einem andern Gefühlsausdrucke die Absicht der Verstellung merken lassen in dem Widerspruch seiner Geberde mit seinem Tone: Geist und Wille verstellt dann oder verdrückt das Gefühl, das Gefühl selbst kann sich nicht verstellen, die Töne die es ausdrücken eben so wenig. Ich zweifle, sagt Chr. G. Krause, daß es eine Melodie gibt, von der sich sagen ließe: man hört, daß es ihr nicht Ernst ist. Die Sprache des Gefühls, in der Natur wie in der Kunst, hat diesen edelsten Vorzug, daß sie durchaus keine Unwahrheit kennt, weil ihre Töne Naturlaute sind von der unzweideutigsten Meinung. Es kommt in Händels Oratorien vor, daß Gefühlsversicherungen in täuschender Absicht vorgetragen werden: er war nie versucht auch nur zu dem Versuche einer Andeutung dieser

Absicht; er hat solche Texte behandelt, als ob er bei dem Anlasse überdeutlich machen wolle, daß es mit dem Gefühle nur Ernst sein kann; die Falschheit spricht vorgegebene Treuherzigkeit, aber ihr Ton ist der der ächtesten. Wie Saul sein falsches Gelöbniß schwört (So wahr Jehova lebt), könnte es auch unverbrüchliche Wahrheit sein. Wie der erste Richter in der Susanna sein gleisnerisches Mitleid ausspricht (Deinen Tod beweint mein Schmerz), kann es auch aus dem aufrichtigsten Herzen kommen. Wie Delila in der großen Berückungsscene im Samson in einer ersten Arie das jauchzende Glück der Wiedervereinigung getrennter Gatten, in der zweiten die lockende Bitte um Vertrauen vorträgt, — Niemand könnte daraus die Absicht zu trügen erkennen; in den zwei letzten strophischen Sätzen vollends (Die flüchtigen Freuden greif' geschwind), Meisterstücken einer ganz aus dem Accent erwachsenen Melodie, ist der ächteste Ton des gerührtesten Mitgefühls und Trostes, der innigsten Zärtlichkeit und Sorglichkeit angeschlagen; die Verstellung, wenn beabsichtigt, wäre so vollendet, daß sie mit aufrichtigster Wahrheit vollständig zusammenfiele. Wie sich die Tonkunst zu dergleichen Aufgaben verhält, darüber bietet Händels Zeit und Wahrheit die frappanteste Aufklärung ganz im Großen, weil dort der Betrug leibhaftig personificirt ist; wenn die Tonkunst in jedem Charakter ein gewisses Naturell nachzeichnen kann, *diesen* Charakter zu entwerfen hat sie keinerlei Mittel. Das Werk erinnert uns übrigens, die Grenze des Vermögens der Tonkunst noch an einer weiteren benachbarten Stelle zu untersuchen.

Sittliche Gefühle. Es ist aus dem Vorgetragenen klar, daß die Musik irgend welche geistige Intentionen nicht haben, sittliche oder vernünftige Zwecke nicht verfolgen kann. Bei den unaufhörlichen Grenzberührungen aber von Gefühl Sittlichkeit und Intellectualität in allen menschlichen Verhältnissen war es nur natürlich, daß man auch in der Kunst der Gefühlssprache in Versuchung kam, an diesen Grenzen zu rütteln. Unsere Gefühle beziehen sich überall nur auf die nächste und unmittelbare, wohl- oder wehethuende Wirkung der Außendinge auf unsere augenblicklichen

Zustände. In dem Wechsel dieser Zustände und Gefühlslagen lernen wir aber an uns und Anderen bald den relativen Werth der Gefühle von ihrem absoluten Werthe, die augenblickliche Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit einer Lust oder Unlust in einer vorübergehenden Lebenslage von ihrer dauernden Heilsamkeit oder Schädlichkeit für unsere gesammte innere wie äußere, sittliche wie sinnliche Existenz zu unterscheiden. Die Aufgabe der Tonkunst kann zunächst nur die sein, jene momentanen Gefühle einer gegenwärtigen oder durch Einbildung vergegenwärtigten Lust oder Unlust zu schildern, zu der wir uns leidend verhalten. Von jenen sittlichen Erwägungen des verschiedenen Werths der Gefühle aus lag es aber einem Poeten sehr nahe, ihr auch einmal eine andere Aufgabe zu stellen und in ernster angelegten psychischen Gemälden in gegensätzlichen sympathischen Bewegungen darzustellen, wie in der leichtsinnig gerichteten Seele die Absicht der Verführung entsteht, in Anderen activ jene sinnliche vorüberrauschende Lust zu wecken, und in der sittenernsten Seele dagegen die wohlwollende Gegenabsicht, die künftige Unlust, die der trüglichen Freude folgen wird, zu verhüten durch die Hinweisung auf ächtere dauerndere Freuden. Die Versuchung dazu lag um so näher, als namentlich in der Einen Richtung die Tonkunst über so große Mittel schmeichlerischer, süßer, liebkosender, lockender Töne Meister ist, die für eine Darstellung beschleichender Verführung zur Lust verwendbar erscheinen; wie ihr denn auch auf der andern Seite der vorbauenden Abwehr der Unlust sei es in Bitte oder Befehl, in Mahnung oder Warnung einzelne ausdrucksvolle Accente wohl zu Gebote stehen. Bestimmte Ansuchen und Zumuthungen, Forderungen und Verlangen in eigenem oder fremdem Interesse auszusagen, die weniger dem Gemüthe als der Einsicht in das Rechte Gute und Ersprießliche entfließen, besitzt die Musik keine Mittel; ein berufsmäßiges Wort des mechanischen Befehls oder Verbots hat wie Alles was in dem kalten Bereiche des einfachen Geschäfts- oder Gesinnungsernstes liegt, keinen musikalischen Ton; wohl aber gesellt sich jeder wohlmeinenden Mahnung oder Warnung eine eigene Unlust, die

aus dem Misvergnügen über fremdes Unrecht oder Thorheit entsteht und daher einen sehr bestimmten Gefühlsausdruck annehmen kann. Auf der andern Seite wird die Lust, die man einem Andern bereiten will, von dem Ködernden selbst wie vorempfunden, und schon dadurch wird seine verlockende Absicht mit ächten Geleitgefühlen vergesellschaftet sein. Das Oratorium Zeit und Wahrheit bewegt sich nun ganz auf eben dieser Grenzmarke dieser besonderen Berührung von Geist und Gefühl: Weltsinn und Betrug verlocken die Schönheit zu froher Lebenslust; Zeit und Wahrheit suchen sie vor der Unlust der Enttäuschung zu bewahren. Die Verführer schlagen in einer langen Kette von Gesängen alle möglichen Sirenentöne der leichtfertigen Verlockung, der verherrlichenden Schmeichelei, der harmlosen Freudigkeit, der stillen Vergnüglichkeit und des ruhigen Behagens an; sie ködern mit thatsächlichen Freuden, mit Jagd und Tanz; sie suchen jetzt mit einem gewissen Ernste die Freude als einen sicheren Port darzustellen, dann von der Wahrheit als von einem Gorgobilde der Verzweiflung zurückzuschrecken; sie fallen, je mehr ihre Künste versagen, desto mehr in die ernsteren weich gerührten Töne der Mahnung, der sorglichen Zudringlichkeit, selbst der pathetischen Anflehung, die sie in die wiederholten leichtfertig schäkernden Lockrufe verflechten. Dem gegenüber stellen Zeit und Wahrheit erst eine freundlich milde, dann eine mit dem greiflichen Bilde der menschlichen Gebrechlichkeit strenger drohende Vermahnung; sie setzen den dort entworfenen Bildern der Vergnügung die düstere Schilderung des Vergänglichen entgegen; sie mischen in ihre Warnungen Milde und Strenge, Mitleid und Drohung; sie lassen auf die Ansprachen an Gefühl Furcht und Gewissen einen erhabenen Aufruf an den Geist folgen, statt zu dem weltlichen Port der Freude den Weg zu dem Sternenreich hinauf zu suchen; und da einmal der Zweifel in die Seele der Schönheit geworfen ist, sprechen sie dann im Gefühle ihrer Überlegenheit die ernste Erwartung ihrer sittlichen Erhebung aus, und als die Erwartung eintrifft, erfolgt im milden Gegensatz zu der früheren Strenge eine sanfte Aufnahme ohne Vorwurf, selbst nicht ohne Liebkosung, die doch in gemessenem Ernste

jedem weichen Melodiefluß wie geflissentlich aus dem Wege geht. In ganz ähnlicher Weise stehen sich in Herakles' Wahl die Lust und die Tugend streitend um den jungen Göttersohn gegenüber. Durchgehend ist es hier wie dort mit den Händen greiflich, wie viel schwerer es die von der Unlust der Täuschung abmahnende, auf eine künftige ideale Lust verweisende Tugend hat, ihre aus Geist und Vernunft geschöpften Argumente musikalisch auszudrücken; wie sie zu dem Zwecke überall auf den emphatischen Redeton zurückgreifen muß und sich nur an einzelne Accente fern anklingender Gefühle der Lust und Unlust halten kann, über die ihre Weisheit an sich erhaben ist; während auf der anderen Seite die in den Verführern selbst rege Lust a n der Lust sich in den verschiedenartigsten melodischen Reizen zu ergehen vermag. Dem seichten versandeten Geschmack dieser Tage ist das Alles schon des Gegenstandes wegen gleichgültig oder zuwider; wer sich über den Gebietsumfang der Tonkunst aufklären will, für den ist dieß Rücken und Verschieben der Grenzmarken trotz der Gefahr, ja selbst wegen der Gefahr der möglichen Verirrungen von dem außerordentlichsten Interesse. Die musikalische Poesie kann hier, namentlich in Bezug auf die Umrisse der Handlung und der Personen, und ihre Berechnung auf die Möglichkeit musikalischer Charakteristik, die tiefsten Studien machen. Hat die Tonkunst nicht die Macht, in den Vorstellungen fremder Mahnung und Weisung geistige Beweggründe zu schildern die zu einer Willensthat bestimmen sollen, so auch nicht die eigenen inneren Entscheidungsgründe einer freien vernünftigen Wahl. In Zeit und Wahrheit war dem Poeten und Musiker leichter gemacht, diesem Momente der Entscheidung zwischen den sich bekämpfenden falschen und wahren Freunden etwas abzugewinnen, weil die Schönheit vor unseren Augen eine ganze Geschichte durchlebt. Gleich in ihrer ersten Arie (Treuer Spiegel) ist in einer trefflichen Weise die Doppelseitigkeit des Charakters fundamentirt, ohne die der ganze Hergang unmöglich wäre; der selbstgefälligen Bespiegelung ist die wehmüthige Betrachtung gesellt, die aus dem besseren Grunde der Besonnenheit stammt. Die Versuchungen des Weltsinns treiben sie dann stufenmäßig erst (Freudenflut

aus ew'gen Quellen) zu einer übermüthig-selbstgefühligen, dann zu einer in Sicherheit triumphirenden Herausforderung an die Macht der Zeit; im zweiten Theile dieser Arie (Komm' o Zeit), wo sie die Zeit in Schlaf versunken sieht, sinkt der Jubel, da er am höchsten steigen sollte, gedämpft ab: die sinnige Natur tritt von neuem hervor. Wie nachher die Angst des Betrugs über die Eröffnungen des Wahrheitspiegels ihr Herz mit Betroffenheit schlägt, *spricht* sie, mehr als sie singt, wie in paralysirter Empfindung wenige Worte (Gern möcht' ich) der wägenden inneren Spaltung; dann, als sie ihre Entscheidung trifft, ist es von ganz überraschenden Wirkungen, daß in ihrem Gesange erst noch, in den Worten die ihr Ablassen von dem alten Pfade ankündigen, die Wehmuth des Scheidens vorschlägt und kaum zuletzt die freudige tapfere Aufraffung Ausdruck findet, während in der Begleitung die innere Festigkeit des Entschlusses desto unverkennbarer ist; im zweiten Theil der Arie ist es, als ob die Bekehrte, nachdem sie einmal der Unzulänglichkeit ihrer Kräfte inne geworden ist, die Vorstellung des Todes nöthig hätte, um sich in ihrem Entschlusse zu befestigen. Dem entspricht dann vortrefflich, daß auch in der Schlußarie (Engelschaaren o beschützt mich) das Vertrauen der lange Gestrauchelten auf ihren neuen Gang noch nicht allzu groß ist, desto unbedingter aber ihre Hingebung an die schützenden himmlischen Begleiter die sie anruft. Dieß sind Meistergriffe des Poeten und Melopoeten, die in anderen als eben solchen Gegenständen von so gemischter in sich zwiespältiger Natur gar nicht denkbar sind. Ein ähnliches Meisterstück ist in Herakles' Wahl die schon früher[1] von uns angeführte Arie, die den Moment bezeichnet, in dem sich die innere Entscheidung an dem Scheidewege des jungen Helden vollzieht. Der Dichter hat ihm mit unvergleichlichem Takte nicht Ein Wort der Erwägung geliehen. Von den Verlockungen der Lustreize in allen Nerven zitternd richtet der Jüngling nur die Frage an sich, ob er auch diesen Verführungen lauschen dürfe; die bloße Frage kündigt die Antwort an; in der tiefen Wehmuth seines Gesangs spiegelt sich die Größe des Kampfes die die Entsagung ihn kostet; an wenigen Stellen, wo die Stimme die man steigen zu hören erwartet in die Tiefe geht, setzt

[1] Vgl. oben S. 260.

die Gegenstimmung gegen die Verführung dem Lustreiz gleichsam einen Dämpfer auf; man übersetze diese Stellen aus der Dämpfung in eine Steigerung aufwärts, und man wird fühlen, daß der Kämpfer von der Lust viel gefährdeter erschiene, da die Lusterregung, je heftiger sie ist, natürlicher Weise die Stimmbänder zu so höheren Tönen spannt. So entdeckt hier ein Dichter in einer ganz geistigen That freier Willenswahl einen Grund und Boden, wo der Tonkünstler landen kann, und der Tonkünstler occupirt ihn in dem einsichtigsten Verständniß.

In die Berührungen zwischen Gefühlen und Geistesthätigkeiten Fortsetzung. spielen auf Weg und Stege sittliche Beziehungen, in die Berührungen zwischen Gefühlen und sittlichen Eigenschaften spielen geistige Beziehungen herein; überall führt die Beobachtung zu dem gleichen Ergebnisse, daß jedesmal, wo die geistigen Momente vorwiegen, mit dem Gefühlswesen zugleich die Befähigung der Musik, Gegenstände dieser Art zu ihrem Vorwurfe zu machen, zurücktritt. Je höher sich Sittlichkeit und Intelligenz unter der Selbstbestimmung des Willens und der Freiheit zu bewußten Grundsätzen und Strebungen erheben, desto entlegener und unerreichbarer liegen sie der Tonkunst. Kaum wird sich ein Dichter versucht gefühlt haben, die Tugenden der allgemeinen Menschenliebe, der Edelmuth, Großmuth, Uneigennützigkeit, Selbstbeherrschung, Aufopferung u. s. f. zum Gegenstande musikalischer Texte zu machen. Es gibt Gemüthsbeschaffenheiten, die auf dem Grunde reines Gefühlswesens beruhend durch Gewöhnung Neigung Erfahrung und Einsicht zu stehenden sittlichen Gesinnungsweisen geworden sind; eben der Gefühlsantheil an ihnen wird die Tonkunst stets reizen sich ihrer zu bemächtigen, obwohl ihre bloße ruhende Natur es ihr schwer machen muß. Wenn Geistesruhe, Seelenfrieden und Gemüthsgelassenheit, der äußerste Gegensatz des Beherrschtseins von Leidenschaften und Gefühlsstürmen, nicht aus Gemüthsleere und Gleichgültigkeit stammen; wenn sie nicht Fühllosigkeit aus Schwäche und Ruhebedürftigkeit sind; wenn sie nicht stehende Wasser und Windstille bedeuten sondern zuversichtliche Fahrt mit festem Steuer und sicherer Kunde von Wind und Wellen; wenn zu der gesunden Disposition harmonischer Körper- und Seelen-

kräfte, zu der glücklichen Unterlage von Gefühlen, welche sich zu keinem Übermaße irgend einer Lust oder Unlust bestimmen lassen, das Verdienst des Willens hinzutritt, so werden sich jene Gesinnungsweisen von dem Boden der Gemüthsheiterkeit und Ruhe in dem sie wurzeln erhöhen zu Tugenden, zu Sanftmuth, Zufriedenheit, Begnügsamkeit, Enthaltsamkeit, Mäßigkeit und Mäßigung, zu Fassung, Geduld, Ergebung und Entsagung. Wenn der musikalische Dichter unternimmt, gemischte Seelenlagen und Sinnesweisen dieser Art zu schildern, wie z. B. in einigen Texten bei Händel geschieht die das idyllische Glück der ländlichen Eingezogenheit malen, so wird dieß nur in vagen Umrissen geschehen können, die mehr nur in der Weise einer Stimmungsmusik berühren können. Darum muß man sich doch hüten, dergleichen schlechthin zu verwerfen, weil es im Zusammenhange dramatischer Handlungen in ausgezeichneter Weise höheren Zwecken dienen kann; wie sich z. B. im Herakles die pastorale Arie der Jole (Ein selig Loos) an Ort und Stelle vortrefflich dazu eignet, den Sturm des häuslichen Unfriedens in dem siegprangenden Hause des Herakles dem Gemüthsfrieden der unglücklichen Gefangenen gegenüberzustellen. Gelingt es dem Dichter vollends einzelne jener Tugenden im ersten Anstoß der herausfordernden Gelegenheit unmittelbar aus dem Gefühle aufschießend, wohl selbst zu Thaten einer großen inneren Überwindung entwickelt zu zeigen, so gibt dieß nicht selten Anlaß zu wunderbar vertieften Gesängen. Wie schöne Zeichnungen gestattet so die geduldige Ergebung in das Schicksal, die (im Admet chiudetevi etc.) von Leiden überwältigt um Erlösung bittet, oder die Liebe, die sich in verzagender Rührung, da ihr Versöhnung versagt wird, zum Tode resignirt („Ja du gewährst mir den Tod"); und so auch in weitem Abstande hiervon, die höheren frommen Entsagungen der Theodora und Susanna, die wieder in so verschiedenem Ausdruck deutlich auseinandergehalten sind. Wie anders spricht in Theodora's Fahrwohl an die stolze Welt die Resignation, die bei ihr in der stündlichen Umgebung steter Todesgefahr zu einem Grundsatze geworden ist; wie anders in Susanna (Wenn ihr mein schuldlos Blut begehrt), die vom nahen Tode bedroht ihrer Ergebung

in Gottes Willen den stolzen Trotz der Unschuld gegen ihre Bedroher gesellt; wie anders in der Mutter vor Salomo's Richterstuhl, die mit gebrochenem Herzen entschlossen zu der schwersten Entsagung ist, und das idiopathische Muttergefühl, die Lust an dem Besitze ihres Kindes, erstickt durch das sympathische Mitgefühl mit des Kindes Untergang und Tode; wie anders wieder in der Schlußarie der Kleopatra (im Alex. Balus,) (O bringt mich in ein fern Gefild), die dem vollendeten Schicksal sich beugend nach dem Verluste ihres Glücks das Asyl der Einsamkeit ersehnt um der Welt zu entsagen. Wundervollere Momente der Entfaltung einer tiefst ergreifenden Gewalt hat die Musik nicht leicht in irgend einer Richtung wieder. Auf eine andere Reihe verwandter Seeleneigenschaften gekehrt, die in einer natürlichen Bereitheit zur Entbehrung einer besonderen Art von Lust ihre Wurzel haben, auf Enthaltsamkeit, Keuschheit, Sittsamkeit, Unschuld, Schamhaftigkeit, kann sich ihr Vermögen in weit minder mächtiger Weise bewähren; es kann nur ein höchst subtil gesponnenes Gewebe sein, in das sie diese feinen Tugenden zu kleiden versuchen könnte. Man möchte darum doch nicht die Arie der Susanna entbehren, voll sprechender und zugleich in so zarte Melodie geformter Accente, in denen sie ohne den geringsten Anflug krankhafter Affectation von der Frauensitte züchtiger Rückhaltung singt (Wär es bei Frauen Brauch und Fug); selbst den gewagteren Versuch möchte man nicht missen, in Theodora's Gebet um den rettenden Tod die reizbar-schamhafte Natur zu zeichnen, die bei dem bloßen Gedanken an die drohende Schmach das Antlitz in Nacht hüllen möchte (In Dunkel tief wie meine Pein ꝛc.). Eine andere Seite der Seeleneigenschaften, die sich aus der Gemüthsgelassenheit erheben, ist die gottinnige Frömmigkeit und Demuth. Sie hat in der Theodora eine durchgehende musikalische Verherrlichung erfahren, nicht in kirchlich gottesdienstlicher Lyrik, sondern in dramatischer Handlung. In den mannichfaltigen Arien und Chören dieser Martyrologie von reinster Geistesgesundheit ist aller Gesellung des frommen Gefühls mit der Geistesbeschäftigung über Meinungen Gedanken und Wahrheiten der Religion taktvoll aus dem Wege gegangen; die ganze Scala der Bewegungen aber, welche

die Frömmigkeit in den Berührungen eines bewegteren Lebens in religiös erregterer Zeit erfahren kann, scheint hier der Dichter und Tonkünstler in der Zeichnung der vier Hauptcharaktere vollständig auf- und abgestiegen zu sein. Da spricht in den Männern, in dem Heiden Septimius, die Bitte des versöhnlichen Herzens um das Reich des Erbarmens und der verträglichen Duldsamkeit, und dann der tiefe sittliche Unmuth über die Thaten, die die unerbarmenden Menschen im Namen der erbarmenden Götter verüben; in dem Christen Didymus die Lust des frommen Kraftgefühls und Glaubensmuthes, die bis zum freudigen Trotz geht, eine Charakterstimmung, die dann durch seinen Muth zu rettender That wie durch seine duldsame Ergebung in den Märtyrertod bewährt wird; in den Frauen, in Irene, die tapfere Verschmähung der Welt aus dem Munde einer weltlicher angelegten, frohgemuthen Natur, die einer näheren Kenntniß des Lebens nicht entbehrt, verbunden mit dem heitersten, unaufgeregten, ·ungespannten Gottvertrauen; in Theodora endlich die angeborene Heiligkeit, die für die Rauhheit des Irdischen zu zart gewoben, von der Sehnsucht nach einem besseren Dasein ganz durchwoben ist; die dennoch auch in der Trübsalschule der Welt noch die gelassene Absagung der Welt gelernt hat; die in der Gemüthsunruhe um ihre bedrohte Unschuld den Himmel, in der Gemüthsruhe des gefaßten Entschlusses ihren Geliebten um Verleihung des Todes anfleht; die beglückt über ihre Rettung durch ihren Freund Dankworte an Gott richtet (das freudigste und weltlichste wozu sich diese Seele erheben kann,) dann für den bedrohten Freund sich in freudiger Lust dem Tode bietet; zuletzt mit ihm im Vorentzücken der Seligkeit, ohne einen Anflug von Verzückung, in natürlich gedämpfter, darum doch innigst gefaßter Seelenstimmung zum Tode geht: in diesem Solo Duo und Schlußchor klingen jene verklärten, wie einer überirdischen Welt entlehnten Töne an, die bei Händel so wunderbar, für die verstandhafte Analyse so unerklärbar sind. — Wir nannten neben der Frömmigkeit noch die religiöse Demuth. Wie in der Bewunderung und Ehrfurcht vor Gott so schweigt auch in der Demuth vor Gott aller Geist, alles Urtheil, weil alle Vergleichung des eigenen Werthes mit

dem Werthe dessen vor dem wir uns beugen außer aller Frage bleibt: die Gefühlsstimmung behauptet daher in ihr ihr volles Recht. Die Demuth dagegen von Mensch zu Mensch, die Bescheidenheit, die wir bei der Wägung unserer mit fremden Eigenschaften beweisen, beruht, ganz wie die Achtung von Mensch zu Mensch, auf einer Mäßigung in unserer Selbstschätzung, auf einer gedämpften Beurtheilung unseres eigenen Werthes, und ist musikalisch nur unter besonders günstigen Umständen anzudeuten. In Davids erster Arie (im Saul) ist Ton und Haltung der Bescheidenheit in schönster Bestimmtheit, aber nur vorübergehend ausgedrückt; auch ist die Bescheidenheit vor den Menschen sogleich, wie in Salomo's ausdrucksvoller Arie „Erforscht' ich gleich jed' Gras und Blum'", zur Bescheidung vor Gott emporgehoben —; eine breitere Ausmalung würde schon darum schwierig wo nicht unmöglich sein, weil die Bescheidenheit, wie Züchtigkeit und Sittsamkeit, stille Tugenden sind, die selbst in der Poesie in dem Munde einer Cordelia und Miranda nicht viele Worte machen; wie denn Susanna in der vorhin angeführten Arie geradezu von der Stummheit der Sittsamkeit singt Wogegen der extreme Gegensatz der Prahlerei laut und geräuschvoll ist; auch in ihr ist nur das Begleitgefühl des in der Lust der Selbstbelächelung wurzelnden Hohnes musikalisch ausdrückbar; je mehr sie sich als Selbstlob, Eitelkeit, Dünkel, Ruhmredigkeit, als irrige Meinung von dem eigenen und fremden Werth, als Einbildung auf Scheinvorzüge und Unverdienste charakterisiren würde, um so weniger würde Gefühl in ihr zurückbleiben, um so weniger Stoff für die Musik. So ist auch der gerechte Stolz, das ächte Selbstgefühl, das gerechtfertigte Bewußtsein des eigenen Werthes, wegen seiner Begründung in dem urtheilenden Verstande nicht viel anders als in emphatischen Accenten anzudeuten. Die selbstgefühlige Arie des Herakles würde mit etwas anderen Worten und etwas stärkerer Betonung auch eine prahlerische Hoffart ausdrücken können; die herrliche Arie Samsons (Mir kam von dem allmächtgen Gott), dem Prahler Harapha gegenüber, die schon in ihrem bloßen rhetorischen Ausdruck als ein Gegensatz gelassen demüthigen Selbstruhmes charakterisirt ist, erhält

einen köstlichen gefühligen Hintergrund durch die ruhige musikalische Entrüstung die zu der Sprache des Selbstgefühls treibt. In einer niedreren Sphäre bewegen sich zwei Arien in Berenice, in welchen es dem Sänger durch den Text unmöglich gemacht ist, etwas anderes als das ächteste Selbstgefühl, einmal in schallendem Kraftausdruck (qual oggetto), einmal in schonend milder Festigkeit (la bella mano) vorzutragen. — Wie sich der Antheil des Gefühls und der Musik zu der Demuth vor Gott und der vor Menschen verschieden verhält, so ähnlich in Bezug auf die Dankbarkeit. Sie ist wie die Ehrfurcht wesentlich Gefühl, wo sie dem Wesen gilt, vor dem jeder Gedanke an die Möglichkeit einer Erstattung, ja auch nur einer lohnenden Anerkennung der empfangenen Wohlthaten wegfällt; sobald von Dankbarkeit und Erkenntlichkeit gegen unseres Gleichen die Rede ist, ist sie ein Pflichtgefühl, eine Gesinnung, eine Tugend, begleitet wie die Worte sagen von einem Erkennen, einem Denken an Gabe und Geber, oder von der Willigkeit zu thätigem Vergelten, mit dem der Gefühlsstand ebenso sein Ende erreicht, wie wenn das Schuldgefühl der Reue zum Entgelten, zur thatsächlichen Buße gelangt. — Was in der Reue Begriff ist und sittliche Regung, Wissen und Gewissen, innere Verurtheilung einer begangenen Handlung, urtheilende Voraussicht ihrer schlimmen Folgen, begleitet von dem Wunsche sie ungeschehen zu machen, ist musikalisch nicht ausdrückbar; die begleitende Unlust sogar, wie stark sie sich, vom Schamgefühl, von der demüthigen Abbitte an bis zur Zerknirschung und Kasteiung, selbst in der sinnlich greiflichsten Weise bis zur Erschlaffung der Glieder, zur Beklemmung des Athems, zur Vergällung der Ernährungslust darstellen kann, ist ihrer sittlichen und geistigen Natur nach musikalisch nicht zu bezeichnen. Saul, in der Zerrissenheit seines getroffenen Gewissens, Samson, ganz in der Lage eines reuig Büßenden dargestellt, sprechen all ihre Zerknirschung nur in recitirten Worten aus. In ausgeführten Arien singt Samson nur die begleitenden Gefühle der Schwermuth über die Rath- und Thatlosigkeit, zu der er durch die Folgen seiner Unthat verdammt ist, und über die Erlöschung seines Augenlichtes und das Dunkel das ihn umgibt, das seine gezwungene That-

losigkeit selbst sinnlich motivirt. Es ist kein Zweifel freilich, daß dann diese Gefühle, durch einen ganz eigenthümlichen Reflex von dem Boden dem sie entspringen, von einer tiefen Farbe gesättigt sind, die bei keinem aus anderen Gründen stammenden Schwermuthsgefühle zu finden sein würde. Noch ungleich dankbarere Aufgaben kann übrigens der Dichter dem Tonkünstler stellen, wenn es ihm gelingt, die ersten Momente der Entstehung des Reuegefühls in stärkerem Grade zu schildern, wo der begleitende leidenschaftliche Affect die Besinnung übertäubt. In milderem Grade würde sich die Unlust über einen begangenen Fehler im ersten Augenblicke ihrer ersten Erregung in Schamgefühl ausdrücken; so wenig wie ein Maler unternehmen würde das flüchtige Schamerröthen zu malen, so wenig könnte der Tonkünstler ein Analoges versuchen wollen, weil der Beschämte, der in Verlegenheit erröthet, zugleich in Beklommenheit verstummt und das verrätherische Geständniß auf seinen Wangen nicht liebt durch beredte Geständnisse zu bestätigen. Ganz anders in der Arie sento rimorsi in Ariadne, und vor Allem in dem großen Gemälde von Dejanira's Verzweiflung, das ein Ausdruck der Höllenfolter des plötzlichen frischesten Reuegefühls ist, in dem auch die plastische Versinnlichung der Schlangenbisse des Gewissens, die Furien, zu Hülfe zu rufen nicht vergessen ist.

Die Fälle sind sehr häufig seit den Anfängen der italienischen Oper, daß den Tonkünstlern in musikalischen Texten durch die plastische Verkörperung, in welche der Poet die dargestellten Gefühle kleidete, Gelegenheit geboten wurde, die malerischen Kräfte der Musik zum charakteristischen Ausdruck mitzuverwerthen; und es wird wohl zu bedauern sein, daß die meisten musikalischen Dichter von jeher zu tief an Bildung standen, als daß dieser Kunstgriff immer mit Verstand wäre angewandt worden. Wie feine Wirkungen hat Händel jedesmal dort hervorzuzaubern gewußt, wo man ihm die Liebe als den persönlichen Amor zugeführt hat! Wie bringt er die lebendigste Bewegung in die musikalische Darstellung, wenn hier (im Flavio Amor, nel mio penar) die untröstliche Liebende den kleinen Gott selbst wie in traulicher Verliebtheit flehentlich herbeiruft; wenn dort der Treulose seine Untreue auf den blinden **Bildliche Verkörperung von Gefühlen.**

Beschwingten schiebt; wenn Kleopatra mit dem lieben, losen Gaste schmält über die nagende Pein die er verursacht; wenn Iole vor dem weibischen verweichlichenden Gesellen den Enkel des Zeus verwarnt! Die ahnungdurchzogene wehmüthige Amor-Arie des Acis, die hoffende von Lust und Leid durchzogene schalkhafte Amor-Arie der Kleopatra, die Eros-Chöre in Herakles und Semele sind von den unvergänglichsten Werken Händels, denen kein Wechsel des Geschmacks etwas wird anhaben, die keine Höhe des Geschmacks an formaler und idealer Schönheit wird überbieten können. Welche glückliche plastische Veränderung bringt es in die Schildereien von Frohsinn und Schwermuth, wenn das Miltonische Gedicht in seinen Verkörperungen abstracter Begriffe und Gefühle dem Tonkünstler das Wahrnehmbare durch das Vernehmbare nachzuahmen gibt: da wo er die Trauermuse in der schwellenden Schleppe des Feiergewandes, wo er die gedankentiefe Schwermuth aufzuführen hat, die den ernsten Blick zur Erde gesenkt sich zum Marmorbilde vergißt! Wie traulich belebt es die Klagen der Sehnsucht, wenn in manchen Opernarien Händels die Haine und Grotten, die Bäche und Quellen als mitleidige Zeugen und Tröster des Kummers, als einstimmende Theilnehmer der Klage eingeführt werden! Der plastische Sinn, ein antikes Erbtheil der Italiener hat sie getrieben, die Gesänge ihrer Opern mit Gleichnissen zu überfüllen, die dem Tonkünstler den Anlaß geben, seine malerischen Künste in Verbindung des Hörbaren mit dem Sichtbaren wirken zu lassen. Immer wo es sich dabei um Versinnlichung des Gefühlswesens handelt, ist dieß eine reizende Variation in den Mitteln der Wirkung. Wer möchte in Händels Arien die vielerlei Stücke vermissen, wo die liebende Sehnsucht an dem Bilde der umirrenden wehklagenden Taube geschildert, die unruhige Besorglichkeit eines scheidenden Paares mit der Angst des Vogelpaares verglichen wird, das nahrungsuchend die Brut verläßt und der Gefahr aussetzt; wo die umsichtige Hoffnung mit dem furchtlosen Vertrauen des Seemann's bei aufziehendem Wetter, die aufsteigende Hoffnung mit dem Wegziehen des Wolkenschleiers von dem erhellten Himmel, die scheiternde Hoffnung mit dem sturmgepeitschten

strandenden Seeschiff, die Seele, die von Schmerz über Schmerz belastet erliegt, mit dem unter dem Drange von Welle über Welle Versinkenden verglichen wird; oder wo die expansive Lust eines freudigen jungen Glückes in funkelnden Melismen wie die leuchtende Pracht der Sonne nach allen Seiten ausstrahlt! Mislicher werden diese Gleichnisse da, wo sie zu Hülfe genommen sind, um geistigen oder sittlichen Begriffen eine musikalische Seite abzugewinnen, obgleich auch da noch durch eine glückliche Wendung des Poeten der Tonkünstler staunenswerthe Erfolge erringen kann. Es sind allbewunderte Stücke im Messias die Arie (Er weidet seine Heerde) und der Chor (Sein Joch ist sanft), in welchen, um einen kurzen Blick auf das weltliche Wirken des Erlösers zu werfen, der sittliche Grundcharakter seiner Lehre, die Liebe, am Bilde des sorglich weidenden Hirten gezeichnet wird: die feinsten Accente der Milde und Sanftmuth, des Mitleids und Erbarmens sind da aufgeboten, um wenigstens im Reflexe auf das Gemüth etwas von diesem geistigen Inhalt auszudrücken, für den die Musik sonst keine Sprache hat. Erfolge wie in diesem Fall werden aber ganz unerreichbar sein, wenn das unsinnliche Geistige oder Sittliche, das auszudrücken wäre, nur in äußerlichen Andeutungen versinnlicht werden soll. Unzähligemal hat die Tonkunst unternommen, die Festigkeit der Beharrung, der Standhaftigkeit, des Starrsinns, oder den ungeduldigen Wechsel der Unschlüssigkeit und der wankelmüthigen Unbeständigkeit, oder das niedere Bodenkriechende der falschen Demüthigung an bloßen bildlichen Figuren zu malen; dieß bleibt gar gewöhnlich nur ein Spiel mit alles und nichts sagenden Formen, wenn nicht der Text sehr geschickte Gelegenheit ließ, die blassen Außenlinien mit den Farben bestimmter Gefühle auszufüllen. Es nützt dabei auch wenig, wenn diese Linienzeichnung, wie es in den alt italienischen Arien gewöhnlich war, an einem bestimmten Bilde einen Anhalt hat: wenn die Unbeständigkeit mit der Wirkung des Windes auf die Bewegung des Meeres, die Sicherheit des schuldlosen Herzens mit dem unbeneideten Reiz der Wiesenblume, die treue Beharrlichkeit mit der gewohnten Rückkehr des Vogels zu seinem Neste verglichen wird. Nicht selten soll das Bild

dann die Stelle einer sittlichen Betrachtung, Vermahnung, Verwarnung vertreten: wie einmal wo die Erwägung des Ausgangs einer verschmähten Liebe in das Bild des Cupido gekleidet wird, der sich wie die schwirrende Fliege am Licht das Gefieder versengen wird; oder ein andermal, wo (in Ariadne) die Mahnung zum Vertrauen an die Schilderung eines Wanderers geknüpft ist, dem in Nacht und Wald das Morgenroth aufgeht; und wieder dort, wo die Warnung vor der Betäubung und Verwirrung die der Zügellosigkeit folgen wird (im Belsazar) an dem Bilde des zerstäubenden falben Herbstlaubes ausgemalt wird; die größten Abstände an Werth können die Gesänge dieser Art von einander trennen, wesentlich je nachdem das gewählte Bild mehr oder weniger Gelegenheit bietet, passende Begleitgefühle anklingen zu lassen. Von den Wagnissen dieser Art war nur ein Schritt zu Aufgaben, die völlig außer die Domaine der Musik fallen. Wenn in einer Opernarie die Reizbarkeit des Ehrgefühls gegen jede Befleckung der Ehre mit der Empfindlichkeit des Hermelins verglichen wird, der gegen die Verletzung seines Vließes selbst das Leben wage, so vergleicht man eine Unlust, die aus einem conventionellen Begriffe stammt, mit einer Unlust die auf einer Fabel beruht; dabei sind technisch sehr schöne Musikstücke möglich, (und sie sind nicht selten gerade an solche Stoffe verschwendet worden,) nicht aber Werke von einem geistig-musikalischen Werthe. Die italienische Conceptenpoesie des 16. und 17. Jahrhunderts, eine Gattung die zu aller Musik in dem größt denkbaren Gegensatze liegt, und die auch in der That durch die Musik der Italiener und ihre höchst einfachen Musiktexte seit der Erfindung der Oper erschüttert und aus allen ihren Angeln gehoben worden ist, hat in solchen Fällen ausnahmsweise die Musik selbst noch angesteckt. Wenn in Berenice gesungen wird: der Tod tauscht zuweilen mit Amor die Waffen und entzündet in verkehrtem Geschicke die Herzen, dieweil Amor sie tödtet; und wieder: Amor sagt, das Roth auf jenem Antlitz scheint eine Rose mitten unter Lilien, die Gattentreue aber sagt, die Weiße jenes Herzens scheint eine Lilie in dem Schooße der Rosen, — so heißt dieß ganz eigentlich der Musik die unmögliche Aufgabe stellen, nicht allein Witz

sondern albernen Witz zu componiren; und die zierlichste trefflichste Bearbeitung kann dann nur eine formale, zufällige, von der Aufgabe ganz unabhängige Wirkung machen.

In diesen Versuchen musikalischer Bildnerei kehrt die Kunst seltsamer Weise, eben auf jener äußersten Höhe angelangt, wo sie sich vermißt selbst intellectuelle und sittliche Erscheinungen widerzutönen, auf die primitivste Stufe ihrer Anfänge zurück, auf der sie bloße äußere Naturlaute einfach nachahmte, zu der musikalischen Malerei, zu der malenden Nachahmung, aus der man sie entstanden denken muß. Die musikalische Malerei ist dem Tonkünstler so natürlich, so wesentlich, so unwillkürlich wie dem Dichter die Metapher. Sie ist nicht an und für sich dasselbe, aber für den Tonkünstler ist sie dasselbe, was der metaphorische Vortrag für den Poeten ist, insofern sie das einzige Mittel bietet, durch welches die Musik, wie die anderen Künste, unmittelbar — neben der Empfindungskraft auch auf die Vorstellungs- und Einbildungskraft zu wirken vermag. Der Tonkunst stehen keine Vergleichungen, keine Bilder zu Gebote, wie der Sprache in welcher der Dichter zur Phantasie spricht; sie hat nur die Mittel, an Töne die aus Natur und Lebenserfahrung bekannt sind zu erinnern, um bei passender Gelegenheit durch diese Erinnerung die Seiten des Gemüths anzuschlagen, die durch jene Töne in uns berührt zu werden pflegen; auf diese Weise allein vermag sie (wie die Dichtung mit einer sprechenden Metapher den todten abgezogenen Gedanken belebt durch Zurückbeziehung auf einen sinnlich erfaßbaren Gegenstand der Anschauung,) die Dunkelheit des Gefühls mit den einbildsamen Kräften der Kunst zu beleben: sei es daß sie die hörbaren Laute in der unorganischen Natur oder die natürliche Musik der Vögel nachahmt, sei es daß sie die sichtbaren Gegenstände und plastischen Erscheinungen der Außenwelt mit dem lebendigen Saitenspiel in unserem Innern in Beziehung zu setzen sucht. Der menschliche Geist und Sinn hat schon in der gesprochenen Sprache diesen Weg musikalischer Nachahmung angebahnt. In der Onomatopöie beweist die Sprache den Drang, alle hörbaren Gegenstände der Natur in ähnlich tönenden Bezeichnungen zu benennen, und auch den

Musikalische Malerei.

sichtbaren eine Seite zur lautbaren Nachahmung abzugewinnen. Die rohen Naturlaute der einfachsten Gefühlsbewegungen, das Ächzen Schluchzen Stöhnen Seufzen Winseln Wimmern und Heulen, das Jodeln und Jauchzen, das Murren und Grollen, das Lispeln Flüstern und Schmeicheln sind alles solche tönende Worte, in welchen sich die musikalische Malerei — wie man will — in die Sprache eingenistet, oder die Sprache der musikalischen Malerei den Weg gewiesen hat. Zahllose bewegte Erscheinungen in der Natur sind der Art, daß durch sie dem Auge so viel Wahrnehmbares wie dem Ohre Vernehmbares gleichzeitig geboten wird: auch diese Erscheinungen alle, das Rollen des Donners begleitet von dem Leuchten des Blitzes, das Schnauben und Tosen des Sturmes begleitet von dem Sturze der krachenden Bäume, das Säuseln des Windes begleitet von dem Zittern der Zweige, das Wiegen der Wellen, das Flackern der Flammen, das Klettern Hüpfen Springen Fliegen der Thiere, das Rauschen Sprudeln Strömen Fließen Gleiten des Wassers, alles dergleichen ist durch Onomatopöie der musikalischen Schilderei entgegengebracht, wie ihr in so vielem anderen, wo sich die Begriffe des Tönenden und Sichtbaren berühren, dem Hohen und Tiefen, dem Hellen und Dunkeln, dem Weiten und Engen, dem Ebenen und Rauhen die Wege zu einer Art Plastik, einer Greiflichkeit der nachahmenden Darstellung gezeigt sind. Auf der Stufe der Nachahmung hörbarer Dinge hat es der Musiker leicht, durch die bloße instrumentale Nachbildung von Schallen und Geräuschen, die die menschliche Stimme nur unnatürlich nachäffen würde, bestimmte Wirkungen zu machen; er kann uns durch die bloße Nachahmung von Glockentönen und Vogelstimmen, von Stromgeräusch und Sturmesbrausen in die verschiedensten Umgebungen und Stimmungen zaubern. Subtilerer Art ist schon die Nachahmung des Sichtbaren. Es ist die Natur des Tonkünstlers, die Niemand einfacher und treffender als der Nichtmusiker Jean Paul in sich entdeckt und geschildert hat, daß jede äußere Erfahrung und Erscheinung in Welt und Natur zuerst auf seine Gehörnerven wirkt, daß die Gegenstände in ihm eher und mehr widertönen als widerscheinen; die Gestalten wecken Musikbilder in ihm; sein Inneres ist nicht ein Spiegel,

welcher wahrgenommene Bilder plastisch zurückstrahlt, sondern ein Echo, welches vernommene Bilder tönend zurückwirft; und je inniger und richtiger und natürlicher sich das Wahrnehmbare für ihn und in ihm in das Vernehmbare verwandelt, desto sicherer werden seine tönenden Bilder eine plastische Wirkung machen. Wie der geschickte Maler fähig ist, durch eine sprechende Geste (wie van Eyck in den Mienen und Bewegungen der auf das Orgelspiel Cäciliens lauschenden weltlichen Musikanten) hörbare Worte errathen zu lassen, so kann der geschickte Tonmaler selbst das nur Sichtbare durch Töne nachbilden. Dabei wird immer die Bewegung das wirksamste Bindeglied sein, das die selbstbewegte Musik am natürlichsten ergreift, das am leichtesten die Beziehung zu dem bewegten Leben der Seele vermittelt. Man sagt von Mozart, daß ihm schöne Landschaften musikalische Themen erweckten, die er sich sehnte zu Papier zu bringen. Dieß kann nur Stimmungsmusik ganz allgemeiner, und ganz willkürlich subjectiver Art geworden sein; malerisch und plastisch hätte sie nur schwer werden können, weil eine ruhende Landschaft, wie alles todte unbewegte Sinnliche und Sichtbare, nur schwache Widerklänge in der Seele wecken kann. Die Schilderung solcher todter Natur ist in der Poesie verpönt, wenn sie nicht mit inneren seelischen Bewegungen verknüpft ist; der Musik ist diese verpönte Schilderung von Anschauungen unbewegter Dinge eigentlich unmöglich. Ganz anders ist es, wenn eine Landschaft z. B. von einem Gewittersturm bewegt geschildert würde, dessen Gefahren und Schrecknisse die sympathischen Beziehungen zu der menschlichen Seele sofort ergeben. In Frohsinn und Schwermuth ist in einer Arie der Eindruck der Anschauung einer lachenden Gegend von Auge auf Ohr zu übertragen versucht; dieß bleibt vag, obgleich an dem Streifen der Heerde ein Anhalt für die Tonbewegungen gefunden wird; das Leben tritt erst dann ein, wenn von den Stürmen und Gewittern die Rede ist, die die Bergeshöhen umtoben. In solchen Fällen, wo sich die sympathischen Beziehungen zu dem menschlichen Wesen von selbst einstellen, findet die Musik Wirkungsmittel selbst da, wo man sie ganz

versagt glauben sollte; sie kann, obwohl sie nur über Laut und Bewegung zu verfügen hat, durch bloße Dämpfung und Mäßigung von Beidem das Bild der Stille, der Ruhe, des Schlafes entwerfen und wird damit die größten Effecte machen, weil Stille und Ruhe im Gegensatze zu einer vorausgegangenen geräuschvollen Bewegung unser Gemüth immer wohlthätig berühren. Sobald einmal die Kunst so weit gelangt war, daß sie diesen Verkettungen sichtbarer und hörbarer Dinge lauschte und gewachsen ward, so ergaben sich zwei Folgen ganz von selbst: man lernte den Bewegungen und Geräuschen der Natur symbolisch die Motive menschlicher Empfindung unterschieben und umgekehrt auf die menschlichen Gefühle die Sprache der Natur übertragen: man hörte die Winde ächzen, die Quellen murmelnd trauern, den Donner grollen, und wieder den Zorn der Seele donnern und das Gemüth wie die Erde schüttern und die Affecte gleich dem Kampfe der Elemente stürmen und toben. Ein weiterer Sprung war es dann, daß man in den feinsten Modulationen die weder sichtbaren noch hörbaren Vorstellungen der Einbildungskraft und Begriffe des Verstandes und Eigenschaften des Charakters in Tönen zu zeichnen sich vermaß, indem man sie, wie wir angaben, mit sichtbaren und hörbaren Erscheinungen bildlich in Zusammenhang brachte, daß man eine Reihe mild gleitender oder gespreizter wie auf Stelzen einhergehender Töne für genügend hielt die Tugend der Sanftmuth oder die Untugend des Stolzes zu schildern, daß man den Begriff des Segnens oder Beschirmens meinte wiederzugeben, wenn man in höher und höher gehobenen oder weiter und weiter ausgebreiteten Tönen die Bewegung segnender Hände oder entfalteter Flügel nachahmte. Aus diesen Bestrebungen sind die Arien der zuletzt angezeigten Art und alle ähnlichen Versuche entstanden, der Musik auch das ihr Ungreifliche anfaßbar zu machen, wobei nicht selten die Tendenz mitwirkte, der Tonkunst eine sittliche Wirkung zu sichern. Auf diesen Gegenstand aber ziehen wir vor, an anderer Stelle zurückzukommen.

III.

Händel und Shakespeare.

Eine Parallele.

Händel und Shakespeare.

Wir haben bei dem Versuche, unsere Leser an der Hand der Tonkunst in der geheimnißvollen Welt der Gefühle zu orientiren, nur Beispiele aus Händels Werken angeführt. Wir haben es gethan, nicht etwa weil wir von Händel ausschließlich in diesem Buche reden wollten, sondern wir reden hauptsächlich darum von Händel, weil uns selber seine Kunst, und seine Kunst allein, in diesem selten betretenen, nur Wenigen wenig bekannten Gebiete orientirt hat. Nicht daß seine Kunst von Anderer Tonkunst in Grund und Wesen verschieden wäre! Alle ächte naturtreue Sangmusik, ja alle Vocalisten überhaupt, wie weit sie sich an Talent und Vermögen unterscheiden, wie klar oder unklar sie selbst sich darüber sind, Alle suchen das Wesen der Tonkunst in keiner anderen Richtung als auch Er. Es gibt aber unter allen Tonmeistern vor und neben und nach ihm nicht Einen, der mit so sicherem Griffe der genialen Inspiration, ja mit so sicherem Begriffe bewußter Kunsteinsicht zu aller Zeit an dem rechten Kern und Wesen dieser Kunst festgehalten hätte, von ihm in jedem Momente ausgesetzt, von ihm in keinem Momente abgeirrt wäre wie Er. Es gibt keinen Andern, der den ganzen Umkreis des Gefühlslebens so bis in seine letzten Polgrenzen umschifft und den innersten Mittelpunct seiner fruchtbarsten Felder und seiner reichsten Minen so herrschergewaltig occupirt hätte, daß selbst die kühnsten seiner Nebenbuhler gegen diesen Weltumsegler und Eroberer nur als Küstenfahrer und Ansiedler erscheinen. Es gibt daher keinen Andern, dessen Wegführung uns so umfassend wie die seine von der unumstößlichen Richtigkeit jener Ansicht überzeugen könnte, daß Niemand so sehr wie der rechte Tonkünstler zum eigent-

Ihre künstlerische Größe.

lichen Erschließer, zum Cicerone der Gefühlswelt geschaffen sei; es gibt keine anderen Tonwerke, die in solcher Schärfe wie die seinen (gleich den dramatischen Dichtungen Shakespeare's) in sich selbst ein Kunstsystem einschlössen, keine musikalische Praxis, die so gradaus und so unwillkürlich eben zu der Theorie die Wege wiese, die von uns aufgestellt ward. Der Verfasser dieser Abhandlung war bis zu der Mitte seines Lebensweges fast nur an neuer und neuester Musik, vocaler und instrumentaler, groß gewachsen; er hatte die Meisterwerke der deutschen französischen und italienischen Oper in klassischeren Aufführungen, als sie leicht einem Andern zu Theil werden, kennen gelernt; er hatte sich, wie gemeinhin alle laiischen Musikfreunde thun, unbefriedigt bei vagen Genüssen begnügt, bis ihm die nähere Kenntniß von Händels Werken, ehe er je ein einschlägiges Buch auch nur aufgeschlagen hatte, auf diese Wege einer geänderten Beurtheilung führte, wo er (wie einst Rousseau geschah) vergleichend lernte, es sei die Musik wie jede andere Kunst mit dem Maaße nicht des urtheilslosen Ohres und nicht des rechnenden Handwerksverstandes, sondern des menschlichen Geistes zu messen und aus den Erfahrungen der seelischen Natur des Menschen zu schätzen. Es ist nichts Wunderbares dabei, daß wir selbst die Orientirung in diesen Erfahrungen an Händels Werken, und nur an ihnen lernten, und nun Andere an ihnen lehren möchten. Das Schicksal hatte Händel geschichtlich auf die Stelle gestellt, wo er selbst sich selber in dem Bereiche seiner Kunst am umfassendsten zu orientiren vermochte. Die große Arbeit aller Tonkunst der neueren Zeiten, den Zwang der Schule und der contrapunctischen Doctrin zu brechen, den Druck der Kirche und ihres liturgischen Kanons abzuwerfen, die Enge der Haus- und Straßenmusik zu überwinden, die Naturgabe und das Handwerk zur Kunst zu erhöhen, die Kunst idealistisch in sich zu veredlen, culminirte in dem Jahrhundert von 1650—1750, in dem die Musik in ihren großen geschichtlichen Entwicklungen auf dem höchsten Höhepuncte angelangt war, auf dem man rückwärts schauend die ganze Fülle der noch unverschollenen kirchlichen Sangmusik, um und neben

sich schauend die ganze Mannichfaltigkeit der stets lebendigen Volksmusik, um und vor sich schauend die ganze Rührigkeit der immer weiter greifenden dramatischen Musik in Einem großen Zusammenhange übersah. Ehrenwerthe Musikkenner, die inmitten der Herrlichkeiten der deutschen Musikblüte am Ende des vorigen Jahrhunderts standen, haben mit eifersüchtiger Sehnsucht zurückgeblickt nach jener Zeit um 1750, die noch von dem verirrten Geschmacke an der Komik und von der übertriebenen Virtuosität der Instrumentik wenig versehrt war, als auf den reizenden Ruhepunct, auf dem man, wenn ein Stillstand in den menschlichen Dingen möglich wäre, der Tonkunst volle Rast hätte wünschen mögen. Auf diesem reichen Aussichtspuncte bildet für uns jener riesige „Mannberg", wie sie Händel in England nannten, selbst wieder eine Höhenwarte, die uns ermöglicht und erleichtert, das Diesseits und Jenseits des großen Ganges der neueren Musikbildung wie in ihm vereinigt zu überschauen. Das Trefflichste der Zeit verdichtete sich gleichsam in dem Kerne seiner genialen Vielseitigkeit und idealen Tiefe; es war als wollte sich „die Musik in ihm zum Höchsten gipfeln und in seliger Wonne ihren Sabbath feiern". Kein Wunder denn, wenn er sicherer als Andere den Ariadnefaden durch die geheimsten Gänge seiner labyrinthischen Kunst gefunden; kein Wunder, wenn er jeden, der ihm an dieser Handhabe folgt, zurück aus ihren weiten Räumen leitet mit Kenntnissen und Genüssen bereichert, die man von der Führung eines einzelnen anderen Künstlers vergebens hoffen würde. Wenn man von Shakespeare's Dichtung gesagt hat, die ganze Welt und Menschheit sei in ihr wie im Spiegel zu sehen, so ist es noch ungleich wahrer und, wie wir sehen, aufs greiflichste nachweisbar, daß das Reich der Gefühle (ein nicht so unermeßliches allerdings, ein leichter durchmeßbares Reich als das der Dichtung zugewiesene,) in Händels Werken in seinem ganzen Umfang und nach allen Richtungen hin durchmessen vor uns liegt. Ein Organismus (wie Shakespeare) von dem allerfeinsten Gewebe, bot Händel der weiten Welt der Gefühle unendliche Berührungspuncte entgegen, durch welche die ganze Man-

nichfaltigkeit des menschlichen Gemüthlebens in seiner allempfänglichen Seele wie in einem Brennpuncte zusammenstrahlte, um durch die Allkraft seines schaffenden Geistes wieder ausgestrahlt zu werden. Von dem Augenblick an, wo er, abgehend von dem lange betretenen Pfade der Gewöhnung und des Tagesgeschmackes, sich in die vollen Ströme und offenen Meere der Völker- und Weltgeschichte warf, auf denen Shakespeare von früh auf eingeschifft war, geschah ihm wie diesem, daß ihm das Vergangene und das Gegenwärtige, das Heimische und das Fremde, das Volksthümliche und das Persönliche, das Allgemeine und das Besondere gleich geläufig ward; daß er sich, in allseitiger Bewanderung, im Weltlichen und Geistlichen, im Heidnischen und Christlichen mit gleicher Leichtigkeit bewegte; daß er in dem gotterfüllten Prophetismus des Judenthums wie in dem schönen sittlichen Maas und sinnlichen Ebenmaas des Griechenthums, in der Galanterie des Mittelalters wie in der Geistigkeit der Neuzeit gleich zu Hause war; daß er die Sprache der stärksten Männernatur wie der zartesten Frauenseele, des Heroen und des Kindes gleich trefflich zu reden verstand. Bei all diesem weiten Geistesverkehre ist in seiner klassischen Empfindungsweise von irgend etwas Kränklichem, Übersichtigem, Vergeistetem, Empfindsamem auch nicht die feinste Spur zu entdecken; der ganze Gefühlskreis in seinen Werken wird, wie der Ideenkreis in den Werken Shakespeare's, von jeder Unnatur Veraltung und Verirrung so gut wie gänzlich frei gefunden. Diese tiefe Kenntniß der normalen menschlichen Natur, der enge Anschluß an das unverkünstelte Seelenleben verleiht den Tonstücken Händels jenes höchste Kennzeichen des ächten Kunstwerks: das Gepräge der Naturnothwendigkeit, das sie vor allen anderen voraus haben wie die Dichtungswerke Shakespeare's, an denen so oft die lebenvolle Wahrheit gepriesen ward, kraft welcher sie mit der schöpferischen Naturkraft selber zu wetteifern schienen. Beide Männer, gleich ausgerüstet mit der großen Gabe sich in völliger Selbstentäußerung der gegenständlichen Beobachtung der Außenwelt ganz hinzugeben, von dem Geiste nie rastender Thätigkeit getrieben in dem Werke und Beruf ihrer

Kunst aufopferungsvoll ganz aufzugehen, gleich ausgestattet mit einer so bewundernswerthen Leichtigkeit und Sicherheit der Schaffungsgabe, daß man in gleich fassungsloser Bewunderung steht vor der materiellen Masse ihrer Leistungen wie vor der ideellen Beherrschung ihrer Stoffe, sind gleich geeignet, uns über aller übrigen Kunst auch der späteren, in mechanischen Fertigkeiten und Hülfsmitteln weit vorgeschrittenen Zeiten eine Unbefriedigung empfinden zu machen, weil Beider Werke nie sättigen, nie erschöpft werden können und wie keine anderen jede größere Anstrengung unaufhörlich mit größeren Genüssen belohnen. Wie es Coleridge für eine Trivialität erklärte, Shakespeare mit anderen neueren Dramatikern ernstlich vergleichen zu wollen, so erscheint auch Händel so groß über allen anderen einzelnen Tondichtern, daß wir ihn nur „mit sich selber vergleichen können", und höchstens, wie wir thun, mit dem Dichter, von dem man eben dieß mit eben diesen Worten gesagt hat. Denn von keines andern Tonkünstlers Werken ist in dem Maaße wie von den seinen zu behaupten, daß sie nach jener Auffassungsweise der Hellenen veredlend vorbilden für Leben und Sitte, daß man in ihnen wie in keinen anderen verstehen lernt, was die Alten von den reinigenden Wirkungen der Tonkunst auf Charakter und Willen der Menschen ausgesagt haben. So ist auch von keinem andern Tonkünstler in dem Maaße wie von Händel auszusagen, daß er durch die weltbewegende Kraft seiner Kunst ein bahnzeigender Genius für die spätere Tondichtung nicht nur, sondern selbst für die Dichtung geworden sei, wie es Shakespeare für das Drama der neueren Zeiten ward.

Wie kommt es, daß die wenigen in Händels Werke Eingeweihten mit solchen Urtheilen einer so ausschließenden Verehrung noch so sehr vereinzelt stehen? Aus keinen andern Gründen, als warum die Göthe und die Coleridge zu ihrer Zeit mit ihren Urtheilen über Shakespeare ebenso allein standen. Das Kostbarste in Beider Werken lag den Jahrhunderten so lange verborgen, weil Geist und Sinn bei ihnen im Einzelnen und im Großen so tief gelegt sind, daß sie selbst den gläubigsten Bewunderern nicht immer gleich klar werden wollen; ihnen allen kann Ihre Miskennung.

nach langjähriger Vertiefung noch immer geschehen, daß sie ein Händel'scher Gesang auf den ersten Anlauf gleichgültig läßt, der ihnen bei wiederholtem Eindringen die ungeahntesten Absichten und Schönheiten erschließt. Was so der Einzelne an sich erfährt, das hat die ganze Welt ganz im Großen an Händel erfahren müssen, genau so wie sie es an Shakespeare erlebt hat. Die Geschichte der Beurtheilung beider Männer ist gleichsam eine und dieselbe Geschichte. Die Größe Händels war seinen Zeitgenossen so wenig, ja viel weniger verschlossen, als Shakespeare's Größe dem Zeitalter, das ihn den seinen nannte. Als 1738, über ein Jahrhundert nach Shakespeare's Tode, die Absicht bekannt ward, dem Dichter ein Denkmal in Westminsterabtei zu setzen, ließ ein einzelner Privatmann in London sofort das Bildniß Händels von Roubillac in den Vauxhallgärten errichten bei Lebzeit des Künstlers, eine Ehre die vor- und nachher wohl nie einem andern Heroen der Kunst oder Wissenschaft widerfahren ist. Als er noch ein Anfänger von 23 Jahren war, hieß Händel bereits „der berühmte Sachse" in dem Munde eines Domenico Scarlatti, und der Dichter einer seiner italienischen Jugendopern nannte den 26jährigen Jüngling schon den Orpheus seiner Zeit. Als eben Alex. Scarlatti's Wirken, des Verherrlichers der italienischen Bühne, zu Ende ging, breitete sich der Ruf von Händels Musikdramen über halb Europa aus, und seine akademischen Opern wurden gleich bei ihrem Erscheinen selbst im Auslande über Alles gestellt, was Rom Neapel und Venedig geleistet hatten. Wie bei Shakespeare's Lebzeiten Meres schon auf dessen Jugendgedichte das Horazische exegi monumentum anwandte, und Ben Jonson von dem unnachahmlichen Genius in seinen Dramen begeistert die Natur stolz nannte auf die Schöpfungen seiner unsterblichen Kunst, so ähnlich urtheilten die geistvollsten Zeitgenossen in England von Händel. Arbuthnot hieß Pope sich die denkbar höchsten Vorstellungen von seiner Begabung machen, und war sicher daß er sie überbieten würde. Hamilton sah ihn bewundernd dieselbe Begeisterung in den britischen Theatern erregen, wie einst Timotheus vor der glänzen-

den Versammlung Alexanders; und in seinen heiligen Hymnen hörte er die Sprache, die die christliche Menschheit allgemein als die ihrige erkenne. Es war nicht Händels kleinste Glorie, daß seine Werke sogar die Vorurtheile des Partheihasses siegreich darniederwarfen; war doch die Misgunst über die Erfolge des Fremden, der England durch Jahrzehnte wie verzaubert hielt, nur eine andere Form der Bewunderung. So legte auch in Deutschland ein Neider wie Mattheson von seinem Ruhme unwillkürliches Zeugniß ab, auch Er schon zu der Zeit, da Händel die höchste Stufe der Vollkommenheit bei weitem noch nicht erstiegen hatte. Nachdem er mit seinem Messias die alten Begriffe von Tonkunst bei den Besten des englischen Volkes erschüttert hatte, hielt ihn Klopstock, glühend von Eifersucht, den beneideten, in aller Geistesarbeit vorausgeeilten Engländern triumphirend als den Einen entgegen, der uns siegreich über sie stelle! Nach Händels Tode ward in den Strudeln der Alles verschlingenden Zeit sein Andenken durch Vergessenheit und Entstellung geschädigt, nicht so lange, nicht so völlig, aber in wesentlich ähnlicher Art, wie es mit Shakespeare's Andenken, und zum Theil aus sehr ähnlichen Gründen geschah. Es ist von Shakespeare bekannt, daß er um den Druck seiner Werke wenig, um ihre Sammlung gar nicht sorgte. Kaum weniger gleichgültig verhielt sich auch Händel zu den Urkunden seiner Geistesthätigkeit. Er versprach seine Handschriften und Handexemplare seinem Schüler Schmidt; später hätte er sie lieber, um den Rückkauf seines Versprechens mit £ 3000, auf die Oxforder Bibliothek gelegt; da dieß ausgeschlagen ward, hielt er einfach sein Wort. Die Handschriften kamen durch Schmidt als Geschenk an die k. Familie; der kostbare Schatz der Handexemplare verschwand später für etwa ein Jahrhundert, bis er in neuester Zeit durch glücklichen Zufall in würdige freigebige Hände (Schölcher's) fiel und neuerdings durch das Verdienst Hamburgs für Deutschland erworben ward, wo er in der deutschen Ausgabe der Händel'schen Werke seine Verwerthung findet. Wie bei Shakespeare's Lebzeit nur einzelne seiner Werke sporadisch, immer unkritisch, oft piratisch veröffentlicht worden waren, so wurden bei

Händel's Leben von seinen Opern nur Bruchstücke und Arienauszüge bekannt; wer diese Werke nicht gehört und gesehen hatte, dem blieben sie so fremd, wie die Shakespearischen Dramen in gleichem Falle den Zeitgenossen des Dichters. Als Shakespeare's Freunde bald nach seinem Tode seine Werke zu einer Gesammtausgabe sammelten, hatte man über kritiklose Flüchtigkeit zu klagen, wie bei der ähnlichen Veranstaltung mit Händels Werken durch Arnold, dessen Ausgabe weder gründlich und gewissenhaft noch vollständig war. Bei diesen Vernachlässigungen wirkte eine Eigenrichtung des englischen Volkswesens mit, die für Shakespeare's Nachleben eine Weile viel verderblicher wirkte als für Händels. Der englische Puritanismus hatte das Andenken an Shakespeare und seine weltliche Kunst für lange Zeit ausgelöscht. Zu Händels Zeiten war der Puritanismus längst ausgestorben, der religiöse Eifer aber, mit Scheinheiligkeit versetzt, war zurückgeblieben; er leitete an, die weltlichen unter Händels Oratorien und seine sämmtlichen Opern zu ignoriren, von welchen in Arnolds Ausgabe nicht mehr als fünf Eingang fanden; man sagt uns, daß eine Gesammtausgabe der Händel'schen Werke in England auch neuerdings darum auf Schwierigkeit stoße, weil man an diese seine profane Musik nicht erinnert sein wolle, und daß mit aus dieser Ursache die begonnene Edition der englischen Handel Society stecken geblieben sei. Nach Deutschland kamen von jener älteren Ausgabe kaum nur einzelne Exemplare herüber. Friedrich II. hatte £ 2000 geboten, die Handschriften der Händel'schen Werke zu erwerben, aber vergeblich. Ein Mann wie Chr. Gottfr. Krause, der eingehendste Kenner deutscher, italienischer und französischer Musik[1], hat den Namen Händel nicht einmal zu nennen gehabt, der ihm für seine Kunstansichten ein Evangelium gewesen wäre. Seine Auswanderung aus Deutschland rächte sich an Händel; wie der Ausländer Shakespeare zwei Jahrhunderte, so blieb der landesflüchtige Händel dem deutschen Volke durch ein Jahrhundert so gut wie fremd. Die Herder, die Voß bewunderten ihn wie ihn Klopstock bewundert hatte, aber sie hatten wie dieser kaum etwas

[1] Vgl. oben S. 208.

außer seinen Messias gehört. Die Heroen alle der deutschen Tonkunst kannten seinen Werth und verehrten ihn so tiefer, je näher sie ihn kannten. Mozart beschäftigte sich mit ihm und vermittelte die Bekanntwerdung mehrerer seiner Oratorien; Haydn nannte ihn in umfassendster Anerkennung seines Wirkens den Vater ihrer aller, der deutschen Meister; Gluck hatte sein Bildniß vor seinem Bette hängen, um beim Öffnen der Augen in dem gigantischen Genius des begeisterten Künstlers sein Vorbild zu verehren; und mehr als Alle bestaunte Beethoven, der zwar so ganz andere Wege ging, den Monarchen im Reiche der Tonkunst in ihm, auf dessen Werke deutend er in seiner Todesstunde die Worte sprach, die für den Verehrer ehrenhafter und für den Verehrten ehrenvoller sind, als die glänzendsten Anerkennungen Shakespeare's in Göthe's Munde für diese Beiden, die kostbaren Worte: Das ist das Wahre! Aber alles das war ganz nur den einzelnen Erleuchtungen zu vergleichen, in denen einzelne Geister, wie Lessing, Göthe und Coleridge, sich über den Werth der Shakespeare'schen Dichtung aufgeklärt hatten; die weitere Umgebung blieb in Dunkel zurück; ihr ward von Händel nur weniges überhaupt, und dieß Wenige nicht selten in Verzerrung und Verstümmelung bekannt. Denn ganz so wie in der langen Zwischenzeit von Shakespeare's Verkennung die Cibber, Shadwell und Cumberland dessen Dramen durch scheußliche Bearbeitungen mishandelten, wurden die Händel'schen Werke, wie sich allmählich der Kreis der nach Deutschland überpflanzten erweiterte, in gleicher Weise verunstaltet. Ehrliche Bewunderer wie Schaum verpfuschten Händel, wie ehrliche Bewunderer, die Garrick und Schröder, Shakespeare verpfuscht hatten; und zweideutigere Bearbeiter drängten sich nach, bei denen man zweifeln muß, ob ihre Hand von Urtheils- und Geschmacklosigkeit geleitet war oder von der Bosheit, dem Meister absichtlich seine Ehren zu verkürzen. In Mosel's Bearbeitungen ist im Jephtha ein großer Theil des Inhalts ausgemerzt, um eine Masse fremder Bestandtheile aus anderen Oratorien an die Stelle zu setzen; sein Samson ist gleich einer ausgekernten Hülse, da von allen Einzelgesängen fast

nur das Gleichgültige geblieben, das Schönste weggetilgt ist, in der Gliederung des Ganzen aber die nothwendigsten Ringe in der Kette der Handlung, Preisstücke der herrlichsten psychischen Entwicklungen, ausgebrochen sind; im Belsazar sind die einzelnen Scenen und Acte wie Kraut und Rüben durcheinander geworfen, der plane Verlauf der Handlung ist in ein Chaos verwirrt, in dem die feinsten Verschlingungen der Gegensätze verwischt, den einzelnen dramatischen Personen Alles entzogen ist, was der Künstler sorgsam angewandt hatte aus ihnen feste plastische Charaktere zu bilden. Es war eine Zeit in der Geschichte der Auferstehung Shakespeare's, wo es die einzelnen Schönheiten und Tiefzüge seiner Dramen begannen über die Schauspieler, über die Commentatoren, selbst über die stumpferen Geister zu gewinnen; genau so kam es mit Händel. Man fühlte doch, daß in den Oratorien einzelnen Stoffen, die in anderer Hand unfehlbar verhauene Statuen geworden wären, wunderbare Schönheiten entlockt waren; man war erfüllt von der Großartigkeit, der Macht und Erhabenheit einzelner seiner Gesänge, besonders seiner Chöre; Mozarts Preis von dem Geheimniß der großen Effecte, das keiner wie Händel besessen habe, trug sich weiter von Mund zu Mund; der ästhetische Kunstsinn aber und das hohe Ebenmaas in dem Aufbau des Ganzen seiner Werke und der Tiefsinn seiner seelischen Entwicklungen blieb ein verschlossener Buchstabe, wie bei Shakespeare ehe Göthe die Hand an seine Erklärung legte. Man erkannte ganz so, wie es zu Voltaire's Zeit mit Shakespeare geschah, die genialsten Züge in Händels Schöpfungen an, sah aber in unbegreiflichem Widerspruch das Kleine Enge und Veraltete dicht daneben liegen. Man ging nicht so weit, daß man in Händel einen wildgewachsenen Geist gesehen, daß man ihn wie Shakespeare mit Affen und trunkenen Wilden verglichen hätte; daß man aber, wo sein Name genannt war, von einer Perrücke des Zopfzeitalters rede, das galt, und gilt gemeinhin noch heute, als selbst mit unterverstanden. Die plumpsten Fehlurtheile erhielten sich über ein Jahrhundert, auch solche die als ein Lob gemeint waren. Shakespeare, in dessen Werken unschätzbare Werthe

einer goldenen Sittenweisheit niedergelegt sind, hat bei einzelnen solcher Misurtheiler für einen Freigeist ohne Segen und Gnade gegolten; Händel galt seit seinem Messias bei den Engländern, die ihn nach seinem Tode in einer Art Heiligenschein sahen, für einen Kirchenmusiker; und so bei den meisten Deutschen noch heute, wo es diesem geistfreieren Volke längst angestanden hätte, die grell-gegentheilige Wahrheit laut zu machen: daß Händel ganz eigentlich und geflissentlich allen Aufgaben kirchlich-gottesdienstlicher Musik aus dem Wege gegangen ist, um seiner Kunst keinen anderen Tempel, als den freien Himmel und die weite Erde zu geben. Wie es vor 50 Jahren mit Shakespeare war, so ist es mit Händel noch jetzt: die Meisten wissen von ihm nichts oder weniges, und das Wenige nicht genau; es gibt daneben eine kleine Gemeinde, die mehr an ihn glaubt als sie von ihm begreift, wie einst die Romantiker um Shakespeare eine solche Schule bildeten; es gibt endlich einzelne begreifende Kenner, die da wünschen und streben, jenen Glauben in möglichst Vielen zu wecken und in Überzeugung zu verwandeln. Ihnen scheint es, als sei mit der ersten Säcularfeier von Händels Tode (1859) der Tag seiner Wiederauferstehung in Deutschland angebrochen, wie die Wiederbelebung Shakespeare's in England mit der zweiten Säcularfeier seines Geburtstages begann. Händels Statue wurde seitdem in seiner Vaterstadt Halle aufgestellt; Chrysanders Lebensbeschreibung hat seitdem den Eingang in die seltene Natur dieses ächt deutschen Mannes geöffnet; und in dem Maaße wie in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft die Veröffentlichung seiner Werke in ihrer ächten Gestalt fortschreitet, thun sich die Pforten auf in alle Räume des ungeheueren Kunstbaues den er errichtet. Seitdem sind die wenigen mit diesen Räumen Vertrauten, in der freudigen Sicherheit ihrer eigenen Überzeugung, immer ein wenig versucht, den Lernbegierigen allen die an diesen Meister herantreten die sporn- und stachelvollen Worte zuzurufen, welche die ersten Herausgeber von Shakespeare's Werken dem Leser dieses Dichters zu sagen wagten: „Lies ihn, und lies ihn wieder und wieder, und wenn du ihn dann

nicht lieb gewinnst, gewiß so bist du in einer augenscheinlichen Gefahr, ihn nicht zu verstehen!" Hoffentlich wird das deutsche Volk, das den fremden Shakespeare wie einen Angehörigen bei sich eingebürgert hat, nicht zurückbleiben, wo es nur gilt, einen ausgewanderten Angehörigen zurückzubürgern. Es gehört dazu nichts, als eben das was bei Shakespeare's Wiederbelebung in England, bei seiner Einführung in Deutschland nöthig war: man hatte sich in die Atmosphäre einer anderen Zeit zurückzusetzen, in ein nach Art und Sprache Fremdgewordenes einzuleben; so muß man sich auch an Händels Sprache gewöhnen, wenn man nicht von Jugend auf mit ihr, wie etwa mit Luthers Sprache, aufgewachsen ist. Wer diese Mühe scheut, der kann wie an einer ersten Scene Shakespeare's so auch über einer ersten Arie Händels straucheln, kann unbedacht in das absprechende Urtheil der Trägheit, der Unkenntniß, des Vorurtheils einstimmen und sich um die höchsten Genüsse und Begriffe der Kunst betrügen. Die Directionen der Singvereine können dem Volke diese Arbeit so verdienstvoll erleichtern und versüßen, wie Garricks Vorstellungen dem um Shakespeare versammelten englischen Volke die ähnliche Mühe erleichtert haben. Denn ganz so wie der eigentliche Kunstwerth Shakespeare's erst durch die richtige Gesammtauffassung in den Darstellungen der vollen ganzen Werke aufgeht, so kann auch die psychische Tiefe und ästhetische Größe der Händel'schen Werke nur aus klassischen, auf ihre ächte Gestalt zurückgehenden Aufführungen erkannt werden, die mit dem entschlossensten Zweifel an Allem, was sich zuthuend und wegthuend unter der Anmaßung der Verbesserung eingeschlichen hat, das rechtgläubige Vertrauen paaren auf die Werke wie sie sind, wie sie der Meister selber geschaffen hat.

Lebensgeschichte, Naturell und Charakter.

Wir erzählen, daß die Geschichte des Fortlebens der beiden Künstler fast gleich erscheint; die Geschichte ihres Lebens ist ganz ungleich angelegt wie die Natur ihrer Persönlichkeiten, mündet aber in die auffallendsten Übereinstimmungen in der Gesammtbildung sowohl der sittlichen Charaktere wie ihrer künstlerischen Entwicklungen aus. Größere

Gegensätze der äußeren Erscheinung als unter den Beiden können vielleicht nicht gedacht werden. Nach den Andeutungen der Zeitgenossen und der überlieferten Bildnisse war Shakespeare ein schöner wohlgestalter Mann von edler Gesichtsbildung, von anmuthigen Formen, von offenem heiterem liebenswürdigem Benehmen, von stets bereitem gefälligem Witze. Händel, von schwerem gewaltigem Bau, von seinen Gegnern ein Bär gescholten, hatte um schöne plastische Formen seines Körpers und seiner Gesichtszüge der Natur nicht zu danken; auch seine gesellige Sitten konnten dem Manne nicht eignen, den die Eigenthümlichkeit seiner Kunst in sich selbst wies; die natürliche Heiterkeit seines Wesens äußerte sich bei ihm in einem gelassenen Humor; zu trockenem Scherze geneigt lachte er äußerlich wenig. Shakespeare's Jugend, in einem Zeitalter von roher Naturkraft und ungeordneten Sitten, in der berückenden Umgebung einer leidenschaftlichen Künstlerwelt, war allen Anzeichen nach ein sinnenkräftiges Wildlingsleben, das zu äußerer Trübsal innere gesellte, ehe es ihm gelang sich aus dem Wüstlingswesen geistgekräftigt zu erheben. In Händel schien die harmonische Natur seiner Kunst das menschliche Wesen von früh auf zu beherrschen; man weiß von ihm keine Mythen oder Geschichten weder von Wilddiebstählen, noch von erotischen Ausschweifungen, noch von verfrühter unglücklicher Ehe; ihm war von der Mutter heller Geist, tiefe Frömmigkeit, Ernst und Tüchtigkeit angeboren; „trotz seines übermächtigen Genius hat er seinen Eltern nie durch Geniestreiche kummervolle Nächte gemacht". Mit 19 Jahren in die Gemeinheit des Hamburger Theaterlebens gestellt, tauchte er aus diesem Sumpfe rein und lauter hervor, frei von der Scheelsucht, der Lüderlichkeit und den tausend Lastern eines zuchtlosen Bühnenpersonals, denen die Besten in jenen Kreisen nicht entgingen; nachher in Italien lockten ihn die Sirenen der dortigen Theater, aber auch an diesen Versuchungen ging er mit verklebten Ohren vorüber. Händel war wie Shakespeare in den mittleren Schichten der Volkskreise geboren; beide waren der gewöhnlichen Schulbildung theilhaft geworden, die in beiden nach den allgemeinen Verhältnissen der Zeit und den

besonderen ihrer Berufsweise für das weitere Leben nicht verloren war. Man kann von Shakespeare muthmaßen, was von Händel selbst von seinen Neidern bezeugt ist, daß er neben seiner musikalischen Wissenschaft feine Studien gemacht hat, daß er verschiedene Sprachen besaß, daß er die Welt vortrefflich kannte, in der sich fast alle die späteren Häupter der deutschen Tonkunst nicht selten wie Fremdlinge oder Kinder bewegten. Man hat von Shakespeare vermuthen wollen, daß er in Italien gewesen sei; von Händel weiß man, daß er seiner italienischen Jugendreise den Anstoß zu seiner ganzen Kunstbildung zu danken hat. Man schloß aus Shakespeare's Dichtungen, daß er in seiner Jugend eine Weile auf einer Rechtsstube beschäftigt war; von Händel ist es bekannt, daß ihn sein Vater zum Rechtsgelehrten machen wollte und daß er dessen Wunsch, die Rechtsstudien auf der Universität zu absolviren, obgleich der Vater früher wegstarb, gewissenhaft vollzog. Elternliebe und Kindespflicht spricht aus diesem Zuge mit so beredter Stimme, wie aus Shakespeare's Eifer, die Erstlinge seiner Berufserwerbe zur Rettung seiner verarmten Familie zu verwenden. Beide ergriffen die Künstlerberufe, gegen welche die spießbürgerliche Ehrsamkeit der mittleren Gesellschaft jener Zeiten sich sträubte; bei Beiden brach der Genius durch die Schranken; Beide adelten ihren gering geachteten Stand nicht nur durch die Größe ihrer Kunst sondern auch durch den Rang ihres Charakters. Man kann aus den Zeugnissen von Shakespeare's Leben in allgemeinen Umrissen erkennen, daß er sich zu einer ehrenvollen Stellung innerhalb seiner eigenen Lebenssphäre, zu hoher Anerkennung in den geistreichsten Kreisen der adligen Gesellschaft, zu besonderer Gunst des Hofes emporarbeitete. So weiß man von Händel, daß er schon in frühester Jugend fürstliche Einladungen in Italien erhielt, die er aber in stolzem Unabhängigkeitsgefühle ablehnte, um sich allen Fallen der Schmeichelei, allem Blendwerk und Glanze der vornehmen Welt zu entziehen und sein eigener Herr zu bleiben; man weiß, in welchem Selbstgefühle er später an dem englischen Hofe die Gunst zu erzwingen, die Ungunst zu brechen verstand (während sich in

Wien die Haydn und Mozart wie Lakaien zur Seite drücken mußten,) ja wie er sich an der Prinzessin Anna eine dankbarste Schülerin gewann, die seine Leiden und Freuden wie eine Freundin theilte. Was beide Männer zu dieser Haltung in solch einer Ausnahmsstellung mehr als alles Andere befähigte, war die Selbstlosigkeit ihres Wesens und die Gesundheit ihrer Geistesanlage: die ganze und volle, sich selbst immer gleiche Natur erzwingt sich zuletzt Achtung in jedem Lebenskreise. Beide lebten in religiös noch stark erregten Zeiten; Shakespeare stand in einer Umgebung, die zwischen wüster Freigeisterei und puritanischem Fanatismus verhängnißvoll gespalten war, er aber ging zwischen beiden Klippen in heiterer Unbekümmertheit durch. Händel war in Halle in dem Hauptquartier des Pietismus, in der musikalischen Schule eines davon nicht unberührten Lehrers erwachsen; aber in seiner Seele war nichts von dem Bedürfniß einer Überanstrengung, um sich seines religiösen Glaubens sicher zu fühlen, dessen Festigkeit nach keiner künstlichen Stütze, dessen Tiefe nach keiner künstlichen Versenkung begehrte. Beide erhielten sich gleichmäßig in aller Reinheit die protestantische Geistesfreiheit und Unbefangenheit, die sie über die Engen und Vorurtheile des Zeitalters hinaushob. Die katholische Welt möchte sich jetzt noch den todten Shakespeare zueignen; dem lebenden Händel machte sie in seiner Jugend in Italien verführerische Anträge auf einen Bekenntnißwechsel, die er in so ruhiger Entschiedenheit abwies, daß man ihm weder zu grollen noch die Anträge zu wiederholen wagte. Dieselbe geistige Gesundheit bewährten Beide der ganzen Zeitsitte gegenüber. Shakespeare stand an der Schwelle des ungestalten Zeitalters der steifen Convenienzen und Ceremonien, Händel stand mitten darin; ihr inneres Wesen war, nach den Zeugnissen ihrer klassischen Kunstwerke von ewiger Jugend, von seinen Verschrobenheiten vollständig frei und unberührt. Wie England stolz sein mag auf die imposante Höhe, in der Shakespeare in dieser Gesundheit seiner Sinnes- und Denkungsweise neben einem Bacon aus jener Zeit hervorragte, so darf ein deutsches Herz in zufriedenem Selbstgefühle aufgehen, wenn

es in so öder Zeit wie die der Scheide des 17. und 18. Jahrhs. neben einem Leibnitz, der damals schon absank, einen Mann emporsteigen sieht wie Händel, in dem Alles von gleich normaler Erscheinung ist, der Kopf so gerade, das Herz so golden, so eisern der Charakter. Die so der ganzen Wucht der Zeitunsitte sich entgegenzustemmen fähig waren, die konnten es nicht so schwer haben, sich der einzelnen Untugenden ihrer näheren engeren Umgebung zu erwehren. Beide waren nicht die Sclaven habsüchtiger Leidenschaft, beide von der wilden Vergeudungssucht, die dem glücklichen Virtuosenthum so gewöhnlich gesellt ist, gleich unangesteckt; in Beiden schlug eine haushälterische Ader, die ihrer persönlichen Unabhängigkeit so sehr wie dem Bedürfniß Anderer zu gute kam. Shakespeare schien bei seinen ersten Erfolgen keine anderen Zwecke zu kennen, als seine Glücksgüter zur Unterstützung seiner Familie dahinzugeben; Händels Sparsamkeit machte es ihm möglich, seine Jugendreisen aus eigenen Mitteln zu bestreiten, unabhängig von den sauren Stipendien hoher Gönner; später half sie ihm sich aus den Verlegenheiten eines schweren Bankruts ehrenvoll herauszuhelfen; allezeit verschaffte sie ihm die Mittel, der Dankbarkeit und Wohlthätigkeit zu leben die ihm angeboren war. Mit dieser Ehrsamkeit und Rechtschaffenheit ihrer Handlungsweise stimmt in Beiden wohl zusammen die geräuschlose äußere Bescheidenheit, die stille innere Bescheidung, in der Beide ihren Ruhm getragen haben. Zu der Zeit zwar, als der scheelsüchtige Adel Englands mit dem Einsatz aller Mittel eine italienische Gegenoper gegen Händel aufstellte, als sich London in einem Eifer, wie einst die Blauen und Grünen in Konstantinopel um die Circusspiele, für und wider in diesen Kämpfen spaltete bis in den Hof hinauf, sahen die Feinde des fremden Eindringlings, die ihm gerne den Nacken gebeugt und das gebieterische Wesen gebrochen hätten, sein Selbstgefühl zu einem Übermaas hochmüthigen Dünkels ausgeartet; und auch später haben es die Mäkler an seinem Ruhme wohl, wenn nicht auf Furcht so auf diesen Dünkel geschoben, daß er in Halle einst der Begegnung mit Bach aus dem

Wege gegangen sei. Allein er wich auch in Aachen dem großen König von Preußen aus, nicht aus Furcht noch aus Hochmuth, sondern weil er in ächter Bescheidenheit allezeit allem äußeren Ruhmwerke, allen Scenen und allem Virtuosenеclat aus dem Wege trat, eine harmlose Natur, die von Niedrigem niemals berührt war. So freuten sich auch seine Gegner wohl die maaslose Heftigkeit seines zürnenden Eifers zu rügen; in seinem Zorne aber war die sittliche Stärke immer noch größer als die sinnliche, und das Unglück reifte ihn zu Ruhe und Maas. Eben „bei jenen langen Kämpfen mit boshaften, geistleeren und standesstolzen Gegnern hätte ihm Niemand die Abwesenheit aller Bitterkeit und die vollständige Versöhnlichkeit zugetraut", die er gleichwohl bewies; mitten in seinen Niederlagen, wenn durch die Ränke seiner Widersacher bei seinen herrlichsten Werken die Räume leer blieben, tröstete er sich mit friesischer Kälte: die Musik werde um so schöner klingen. Nur eine Natur von diesem Stahle machte es möglich, daß Händel damals, als er nach den schadenfrohen Äußerungen hämischer Neider nach der Auflösung des canonis clausi zu trachten hatte der sich anfängt frangit Deus omne superbum, aus dieser Katastrophe nicht allein als ein Mann hervorging der an Charakter größer hervorragte, sondern daß er auch höher emporstieg an Geist und schöpferischen Kräften. Ebenso lernte Shakespeare nach der Zeit der herben Schicksale, die ihm durch und ohne seine Schuld die Lebenswege kreuzten, nachdem ihn eine innere sittliche Krise sich zu erneuern und von den Flecken der Schuld und Leidenschaftlichkeit zu reinigen getrieben, seine Stirne ernster zu furchen über der tieferen Erkenntniß des Weltlaufs und eine höhere Stufe der Kunst zu beschreiten, wo er dann in seinen späteren Tragödien zurückging in die Zeitalter der kraftvolleren Menschennatur, um nun erst die erschütterndsten seiner dramatischen Gemälde zu gestalten. Diese selbe Frucht trugen auch bei Händel die tragischen Erlebnisse feindlicher Geschicke, die auch ihn antrieben, als es äußerlich mit ihm schien auf die Neige zu gehen, seine inneren Vermögen aufs Höchste zu steigern, wo er dann wie Shakespeare

die Blätter der Geschichte weiter zurückrollte und die Stoffe zu seinen oratorischen Dramen aus den Zeiten nahm, da Gefühl und Leidenschaft am stärksten schlugen in Menschen des stärksten Schlages, um seiner Kunst an immer größeren Aufgaben eine immer größere Vollendung zu geben.

Bildungsgeschichte.

Gemischt aus Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten, wie diese Lebens- und Charakterzüge beider Männer sind, von der größten Vergleichbarkeit ist wieder Beider Bildungsgeschichte, die uns die lehrreichsten Aufschlüsse nicht allein über Beider Kunstübung, sondern auch über die Natur der Künste und Kunstgattungen überhaupt gewährt, und die belehrendsten zwar dort, wo die Bahnen der Beiden äußerlich auseinander gehen, innerlich aber auf dieselben Ausgangspuncte der schaffenden Geister zurückführen, so daß sich in den größten Gegensätzen gerade die größten Gleichheiten offen legen. Nur einzelnes Allgemeine, was sich an die persönlichen Begabungen knüpft, läßt sich hier vorgreifend in kurzer Vergleichung zusammenstellen; auf das Sachliche in ihren Leistungen und auf ihre geschichtlichen Stellungen in örtlichen und zeitlichen Verhältnissen übergehend, werden wir uns sogleich in genauere Erörterungen verwickelt finden, in denen wir jene Convergenzen und Divergenzen in ihrer Kunstthätigkeit eingänglicher werden zu betrachten haben.

Die Frühreife des Talents entschied bei Beiden ihre frühen Geistessiege. Shakespeare war gleich in seinen ersten Anfängen der geehrte oder gefürchtete Nebenbuhler der gefeiertsten Meister sowohl in der aristokratischen Kunstdichtung italienischen Stils wie in der demokratischen Bühnendichtung heimisch sächsischen Charakters. Noch zeitiger zeitig trat Händel auf, wie es bei dem musikalischen Talente gewöhnlich ist, dessen geistige Begabung mehr als jedes Anderen mit günstigen Bedingungen der körperlichen Organisation zusammenhängt. Er ward schon im 11. Jahre von seinem späteren Rivalen Bononcini wider Willen bestaunt; mit 19 trat er den Meistern der deutschen Oper in Hamburg bereits die Schuhe aus und pflückte mit 20 — 24 Jahren in

jeder der italienischen Hauptstätten des Musikdramas seine Lorbeeren. So auf den Wegen des Erfolges an die Klippen der Eitelkeit geführt, wußten doch Beide in dem glücklichsten Instincte ihres tiefangelegten Kunstsinnes, daß ihnen noch Alles fehlte, als sie Alle in ihrer Umgebung schon überragten: aus deren Beispielen sie fast mehr zu lernen hatten, was sie meiden als was sie nachahmen müßten. Beide Jünglinge, an die Bühnenwelt in London und Hamburg versetzt, stießen an beiden Orten gleicherweise auf jenes nebenbuhlerische Ringen roher Geister und Charaktere in rohen, der kunstlosen Misgestalt kaum entwachsenden Werken um die Gunst eines rohen, der Unbildung kaum enttauchenden Volkes, das sich in einer fieberischen Leidenschaft um die Bühne drängte: kaum war es denkbar, daß die noch unfertigen Jünger, in solche Kreise eingereiht, den ästhetischen wie den ethischen Einflüssen ihres Treibens hätten entgehen können. Auch weiß man, daß sich Shakespeare, wie er anfangs in die Sitten seiner Kunstgenossen verwachsen war, in seinen dramatischen Erstlingen bequemte wenn nicht gefiel, die blutigen Stoffe, die barbarischen Leidenschaften, das falsche Pathos des Dramas jener Zeiten nachzuahmen. Dem Tonkünstler einer zahmeren Zeit und einer strengeren Sittenzucht war es schon leichter gemacht, in seiner aristokratischen Kunst von ursprünglich ganz idealen Formen sich von jenen grelleren Verirrungen frei zu halten; nur von ferne könnte man etwa seine Jugendbeschäftigung mit der Passion vergleichen, wo er sich in die geschmacklose Schilderung der Leiden des „blutschwitzenden" Erlösers und der Mitqualen seiner Erlösten hineinzuzwingen hatte. In der Geschichte ihrer Fortbildung aber ist es dann beider Künstler gleicher Ruhm, daß sie Beide, — Shakespeare der die goldenen Kunstregeln im Hamlet schrieb, und Händel, der in gleichgültiger Geringschätzung von dem Beifall sprach der oft seinen werthlosesten Sachen galt —, Verächter der „Million", der urtheilslosen Menge waren; die sie sich gleichwohl angestrengt bemühten bei den Schwächen ihrer Schau- und Hörlust zu fassen und, ihre Vorneigung für die Bühne zu den höchsten künstlerischen Zwecken

verwerthend, mit den steigenden Entwürfen ihrer Kunst auf eine Höhe von völlig gereinigter Luft emporzuheben. Bei diesem großen Werke der Läuterung des Kunstgeschmacks hat man doch von jeher, mit Recht und mit Unrecht, an Beiden gleichmäßig mancherlei Spuren der ungeläuterten Anfänge, denen sie entwuchsen, festhaftend gefunden. Einen gewissen Leichtsinn in geschmackwidrigen Verstößen und Formwidrigkeiten, einen Schatten den manchmal wohl das Licht ihrer selbstlosen Gleichgültigkeit gegen ihren eigenen Ruhm warf, mag man bei Beiden nicht in Abrede stellen. Wenn Shakespeare in seinen Jugendstücken mit fremden Sprachbrocken um sich warf, wenn Händel im 20. Jahre in seiner Almire deutsche und italienische Arien mischte, wohl und gut, oder wohl wenn auch nicht gut; daß aber der Eine in einem seiner ernstesten Geschichtsstücke possenhafte französische Scenen einstreute, der Andere noch 1732 seinen Acis in einem Mischmasch von englischen und italienischen Texten aufführte, das befremdet in Männern, die sonst das künstlerische Zartgefühl auf die feinste Spitze getrieben haben. Bei anderen Ausstellungen freilich, die wider andere angebliche Verirrungen gerichtet worden sind, waren die Ankläger, wie wir demnächst uns näher überzeugen müssen, selbst die Verirrten. Wenn man den Einen in seinen gehäuften Wortspielen, den Anderen in seinen Coloraturen einem Ungeschmacke der Zeit verfallen sah, so übersah man den Abstand der Künstler, die gewisse zeitgefällige Formen ihren geistigen Zwecken dienen ließen, von den Handwerkern, die sie um ihrer selbst willen hegten und pflegten. Wenn man dem Einen um seiner bildlichen Rede, dem Andern um seiner malerischen Darstellungsweise willen Vorwürfe machte, so behandelte man als ein Laster, was eine höchste Tugend des Dichters wie des Tondichters war. In diesen und ähnlichen Puncten rückte man Beiden auf, was ihre Umgebung, nicht sie selber traf. Wenn sie in den gleichen Schachten wie diese gruben, so schieden sie doch die Metalle ganz anders reinigend aus und wußten die Schlacken ganz anders auszunutzen. In Wahrheit rankten sich Beide gleich willig an den künstlerischen Überlieferungen der Vergan-

genheit auf, lehnten sich Beide gleich dankbar an die Meister an, die ihnen Vorbilder sein konnten: auch darin hatte Händel eine Gunst der Verhältnisse voraus. Shakespeare, in der Mitte so vieler Lehrlinge unter denen kein Meister war, hatte die Idee seiner Kunst sich wesentlich als sein eigener Lehrer zu bilden; Händel hatte an den Scarlatti, Purcell und Steffani viel geordnetere Wegweiser, denen er in engerem Anschlusse folgen konnte, manchmal (hat man tadelnd gerügt) in allzu engem Anschlusse gefolgt ist. Von beiden Männern ist gleich bekannt, wie sie sich zuweilen fremdes Gut mit einer misdeuteten Unbekümmertheit angeeignet haben. In einer sehr abgestuften Freiheit hat Shakespeare bald in der Bescheidenheit des Schülers, bald in der Unabhängigkeit des Meisters ältere dramatische Vorlagen nur umgestaltet; und so hat Händel in dem Dettinger Tedeum ein Werk von Urio in einer Art Ausbeutung benutzt, die ihm als unstatthafte Beraubung ausgelegt ward; in dem Utrechter Tedeum und dem Jubilate hatte er zwei entsprechende Werke von Purcell vor sich; und im Israel hat er einige Stücke aus einem zweichörigen Magnificat von Erba entlehnt. Aber so wie Shakespeare vielleicht nirgends mehr zu bestaunen ist, als wo er, in voller Selbstverleugnung, einer gesunden historischen Quelle wie Plutarch gegenüber, Geschichte Charakterzüge und Reden nur geradezu abschrieb, so hat Händel nirgends mehr als in dieser Verwendung entwendeter Habe seinem Biographen, dem bestkundigen Beurtheiler, imponirt, der in verständiger Würdigung des Verhältnisses beider Künstler zu ihren Quellen in diesen Aneignungen nicht minder feste Bausteine ihres Ruhmes erkannte, als in ihren eigensten Schöpfungen. Beide hatten bei diesen bescheidenen Huldigungen vor fremdem Geiste für ihre Selbständigkeit nichts zu befahren, die in ihren fest in sich selbst beruhenden Naturen sicher gewurzelt war; Beiden lag die dünkelhafte Sucht nach früher Originalität gleich fern, Beiden zu gleichem Glücke: denn kein Kunstjünger langt unfehlbarer bei dem eigenen Genius an als auf dem Umweg durch die Hingabe an fremden Geist, an dem er den eigenen erst zu messen lernt. Bei welchen anderen

Künstlern wäre doch die persönliche Eigenheit stärker geartet als bei diesen beiden, aus deren Werken man den kleinsten Satz nicht ausheben kann, ohne daß die gesättigte Farbe ihrer Denk- und Empfindungsweise sogleich seine Herkunft verriethe? Welche anderen Künstler hätten in so freudigem Selbstvertrauen, so muthig entschlossenen Ganges, in ihrem großen Beruf so angestrengt und doch so leicht und sicher gearbeitet? Wie Shakespeare in der frischesten Jugend- und Manneskraft jährlich zwei seiner Dramen vollendete, so schuf auch Händel eine längere Zeit hindurch durchschnittlich zwei seiner großen Gesangwerke im Jahre. Beide gingen lange mit ihren Werken geistträchtig, bildeten sie still zur Reife aus und gebaren vollendete Geschöpfe. Es ist bekannt, daß Händel seine größten Meisterwerke in nicht mehr als Einem Monate niederschrieb; so warf auch Shakespeare seine Dramen leichthin, wie man tadelnd rühmte, ohne mit einem Strich seine Handschrift zu entstellen. Aber innerlich weiß man wohl, wie Beide an ihren Werken feilten und sie zum Theil ganz im Großen umarbeiteten. So liegen von Shakespeare's Romeo und Hamlet zwei Bearbeitungen vor, deren Vergleichung auf geradestem Wege in die Werkstätte seines arbeitenden Geistes führt. Und so hat Händel an seinem Acis, seiner Esther wieder und wieder gearbeitet; „das reinste idealste Werk seiner Jugend, das zugleich der Schlußstein seiner Kunstthaten werden sollte", Zeit und Wahrheit, hat er im Laufe der Zeiten dreimal umgeschaffen. Zwei unter den drei Werken wurden bei diesen Veränderungen aus dem italienischen in den englischen Geist übersetzt. Dieß berührt einen Punct, der unter den Zügen der Ähnlichkeit ja der Gleichheit in Beider Bildungsgange weit einer der frappantesten ist: den Übergang aus der italienischen Schule in das nationale englisch-deutsche Leben, aus dem romanischen zu dem germanischen Kunstprinzip, durch den der Eine den Engländern eine volksthümliche Dichtung, der Andere eine volksthümliche Musik gab, die sie zuvor kaum besessen hatten. Zu diesen großen Wirkungen trieb und befähigte Beide die gleiche Richtung auf die weite Öffentlichkeit, die bewußte Erkenntniß, daß die Kunst nicht der

Schule sondern dem Volk und der Welt gehöre. Diesem Triebe hatte Shakespeare in einer stetigen nationalen Wirksamkeit leicht zu genügen, der in einer centralen Hauptstadt in der Mitte eines wogenden Volkslebens und eines großen Staatswesens stand: wogegen sich Händel in Deutschland, in den Engen der verkümmerten Staatsverhältnisse, unter den Fesseln der Schule, unter den Knebeln einer verschrobenen Geistesbildung in ein dreifaches Joch gebeugt fühlen mußte, dem er in langjährigen Wanderungen durch drei Reiche zu entrinnen suchte, bis er zuletzt sich an derselben Stelle niederließ, an der auch Shakespeare gelebt, an der er allein Er selber werden konnte. Beider Drang nach einem Wirken in der großen Gemeinsamkeit des Volkes liegt künstlerisch bethätigt in Beider fast ausschließlicher Beschäftigung mit dem Drama, der Kunstgattung, die allein, über die Interessen der gelehrten und adligen Kreise hinausgehend, alle Stände des Volkes zugleich um die Bühne versammelte. Je eifriger, je ruhmreicher Beider Thätigkeit an der Bühne gewesen war, desto auffallender war bei Beiden ihr schließlicher Zerfall mit ihr. Shakespeare, als er neben sich die zuchtlose Verwilderung fortdauern sah, über die er das Theater gern emporgehoben hätte, zog sich aus Schauspielkunst und Dichtung zurück, wie Händel der Oper in schroffem Bruche den Rücken kehrte, als er zu neuen Kunstschöpfungen übergegangen die Gebrechen der Gattung tiefer durchschauen lernte. Shakespeare ward von der Lebensbühne abgerufen in dem Alter, da Händel die Theaterbühne verließ: der auch hierin beglückter war, daß er in einem längeren Leben jetzt erst die kühnsten Wettläufe am siegreichsten bestand, gleich jenen großen Männern der italienischen Malerkunst, die wie Tizian und Michelangelo bis in hohe Jahre in ungeschmälerter Kraft ausdauerten, oder wie Lionardo in später Verjüngung erst ihre größesten Werke schufen.

Es liegt uns nun ob, die Linien dieser flüchtigen Vergleichung der Bildungsgeschichte beider Männer etwas bestimmter auszuzeichnen.

Beider Richtung auf Öffentlichkeit und Volksthümlichkeit.

Der Drang, die Stoffe seiner Kunst aus der weiten Welt zu schöpfen und die Werke seiner Kunst wieder in die weite Welt zu tragen, war in Händels Natur von frühe auf gelegen. Sein Jugendgenosse Mattheson hatte ihm in seinen ersten Anfängen schon diesen Beruf und diese Bestrebung beifällig abgesehen. In ihm war nichts von dem endemischen Geiste der deutschen Cantoren, die sich zu Hause versaßen und verlagen, deren Beispiel ihn in die Nebenwege der Kirchen- und Schulmusik abgeleitet hätte. Während sich Bach zufrieden mit seiner patriarchalischen Wirksamkeit in den beschränkten heimischen Verhältnissen begnügte, warf Er sich in das Gewühl der Menschen und suchte seine Heimat auf der Bühne, und auf der Weltbühne noch mehr als auf der Theaterbühne. In Deutschland hatte das Unglück, die schweren Nachwehen des 30jährigen Krieges die Menschen so eingesessen gemacht, das Volk und die Einzelnen in sich selbst zurückgeschreckt: aus diesen gedrückten Verhältnissen sich und die deutsche Bildung zu erlösen, dazu gehörten so universell angelegte Geister wie Händel und Leibnitz, die Beide nur durch ihre kosmopolitische Verbindung mit der Literatur und Kunst aller Welt, was sie waren, werden konnten. Für diese ausstrebende Naturanlage hatte Händel gleich in seiner ersten Schule eine zusagende Nahrung gefunden: aus einer Sammlung ausländischer Musikalien, die im Besitze seines Lehrers Zachau war, lernte er schon ganz frühe die Schreibarten anderer Völker kennen; schon in seiner Almire 1705 verstand er die italienischen Arien neben den deutschen in unterschiedener Form zu bearbeiten. Er ging dann aus einer Schule in die andere, weniger aus Eines Meisters als vielmehr aus Eines Volkes Schule in die andere über. Er hatte in Halle der gelehrt-harmonistischen Kunst, in Hamburg mit gleichem Eifer der galant-melodischen obgelegen; die Italiener bestürzte er schon in seinen ersten Wanderjahren durch die wirkungsreiche Verbindung beider Stile; neben diesen Gattungen der Kunstmusik trieb es ihn überall den Naturgesang des Volkes in Deutschland Italien Frankreich und England zu erforschen, immer doch um zuletzt zu sich selbst zurückzukehren, ohne sich seine weltbürgerliche Natur

in Eine Richtung verengen zu lassen. Durch 1 1/2 Jahrhundert drückten die massigen Einwirkungen der italienischen französischen und spanischen Literatur auf die deutsche Dichtung, die diesen fremden Einfluß machtlos erlitt und unter ihm erlag; Händel suchte ihn auf, sah, sichtete, wählte, und unterwarf das Ergriffene seiner deutschen Art und Natur. Wenn man in der Biographie seinen Reisen folgt, fühlt man sich wie eingeschifft mit ihm auf einem breiten Strome, der die üppigsten Nebenflüsse in sich aufnimmt, ohne die eigenen Wellen es sei denn auf Augenblicke anders zu färben; der die reizendsten Thäler und Fluren durchfließt, alle gleich klar in sich abspiegelt aber bei keiner verweilt. Von Seiten dieser Schule gesehen, die er durchlief, könnte Händel kaum in einem stärkeren Gegensatze zu Shakespeare stehen. Das englische Schauspiel, ein ganz heimisch nationales Eigenthum, war so rasch zu einer großen Bedeutung gekommen, daß es in alle germanischen Lande sofort auswanderte um zu lehren: es ist die Vermuthung aufgestellt worden, daß Shakespeare selbst bei Gelegenheit solch einer Spielerreise in Deutschland gewesen sei. In unserem Vaterlande dagegen gab es zu Händels Zeit keine Tonkunst von so erobernder Kraft: die Schüler mußten reisen um zu lernen. In England compromittirte alle Dichtung zu Shakespeare's Zeit in die Eine Gattung des Drama's, in dessen letzter Gestalt dann wieder alle früheren, getrennt entwickelten Schauspielarten wie verschmolzen waren: die epische Fülle des Stoffes, haben wir an anderer Stelle gezeigt, empfing es von den alten Mysterien, den leitenden sittlichen Gedanken von der Moralität, die naturtreue realistische Darstellungsweise von dem komischen Zwischenspiele; die klassischen Muster der Alten stellten dann die höheren Kunstformen neben die naturwüchsigen Gestaltungen des volksthümlichen romantischen Schauspiels. Das Alles drängte in Shakespeare's Drama in ganzer Beschlossenheit zusammen, während sich Händel's, ganz wie Göthe's, Genius in die einzelnen Gattungen auseinander zu legen gefiel: der junge Wanderer hatte sich schon an Cantaten, Psalmen, Liedern, an einem Mysterium (Passion), an einer Moralität (Zeit und Wahr-

heit) und an romantischen Opern italienischen Stiles versucht. Je schlagender der Gegensatz ist, desto überraschender ist dann, daß Händel sein Wanderleben beschließend in England seine Heimat suchte und fand und daß er sich dann in einer gleichen nationalen Wirksamkeit, fast in derselben Ausschließlichkeit wie Shakespeare ganz auf das Drama concentrirte und diese Gattung zuletzt in einer ähnlichen inneren Beschlossenheit vollendet ausgestaltete. Zu dieser gleichen Thätigkeit war die Versetzung auf den gleichen Boden die Vorbedingung, die sich Händel wählend selber schuf. In seiner deutsch protestantischen Natur hätte er sich doch in Italien, wo ihn Volks- und Religionswesen abgestoßen hätten, nie auf die Dauer heimisch gefühlt. Aus anderen Gründen duldete es ihn in seinem Vaterlande eben so wenig. Er ließ sich hier an keine Hofbühne verlocken; selbst nach dem Kaiserhofe, der später den ganzen Kern der deutschen Tonkünstlerschaft an sich zog, schien er, wiewohl ihn seine Reisen mehrfach in die Nähe führten, kein Begehr zu haben. Denn überall in Deutschland hätte er zu den innewohnenden Schäden der Oper alle Nachtheile der verderbten, verzerrten, verzwergten Sprache und Literatur einer lächerlichen Zeit, die man dort selbst das absterbende Jahrhundert der Poeten benannte, in den Kauf zu nehmen gehabt. Er warf den Anker seiner Existenz in England, wo er sich in dem Leben eines stamm- und geistverwandten Volkes heimisch fühlte, wo ihn derselbe frische Luftzug der Freiheit, des Gedeihens, des Selbstgefühls in dem englischen Volke mit derselben gesunden Geistesnahrung kräftigte, an der Shakespeare erstarkt war. Der Strahl, der aus ihm zündend in seine deutsche Natur fiel, schlug erst die lebhafteren Flammen seines Genius wach, der die Saat des empfangenen Funkens reichlich vergalt.

Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts war das englische Volk wie von einer Tobsucht für die Opernkunst der Italiener erfaßt. Aber es war ohne Führer und Lenker; ihn schien es in Händel gleich bei seinem ersten Auftreten zu finden, so wie Er in der englischen Gesellschaft sofort die Zuhörer erkannte, deren er bedurfte. Gleich da er in

seiner Einstandsoper Reinald 1711 der englisch-italienischen Musikbühne das erste Originalwerk gab, zeigte ihm der geerndtete Beifall ein Publicum an, bei dem „seine feinsten Züge wie seine gröberen Striche“ von volksthümlicher Eingänglichkeit gleich offenes Verständniß fanden. In den Zeiten von 1720—40 bildete er dann in London ganz eigentlich eine musikalische Öffentlichkeit erst aus. Anfangs war die Musikliebe nur noch in den höheren Ständen heimisch; eine Opernakademie entstand in einer Form, die nur den ganz Reichen genehm war; ein musikliebender Bürgerstand existirte noch nicht; ihn ins Leben zu rufen, war eben das, was Händel unter Mühen, Anfechtungen und Enttäuschungen in jenen zwanzig Jahren vollbrachte. Er war von frühester Jugend her von der Ahnung oder Bestrebung bewegt, die Pflege der Tonkunst werde oder solle auf diese weiteren Kreise der bürgerlichen Gesellschaft übergehen. In England hatten sich diese Mittelklassen der ausländischen Opernkunst in nationaler Eifersucht laut und stumm widersetzt; gleichwohl war Händel schon in seinen Opern durch die edle Gemeinverständlichkeit, die ihre Gesänge auszeichnete, der Eroberer des englischen Nationalgeschmacks geworden. Diese Popularität erwuchs der Händel'schen Kunst in großem Maaße aus seiner Vertrautheit mit dem Volksgesang. Seit seiner ersten Bekanntschaft mit süditalienischer Volksmusik begegnet man in seinen Werken überall den Anklängen und Entlehnungen aus dem Naturgesang des Volks, die bei ihm heimlich anmuthen, wie wenn Shakespeare ein naives Lied aus der Spinnstube anführt oder singen läßt. Sein natürlicher Sinn für diese schlicht ursprünglichen Weisen machten ihm leicht, die Tongänge zu treffen, die zu dem Gemüthe des Volkes sprachen. Daher die Melodien einzelner seiner Opern, nach Burney's Zeugnisse, die Sprache der Nation und sprichwörtlich wurden, wie die Witzworte eines geistreichen Mannes; so wurden seine Märsche zu Paradestücken der Garde; aus einer Siciliane entstand gelegentlich ein Trinklied; das Triumphlied im Judas ward noch dem letzten britischen Nationalhelden auf der Straße zugejauchzt. Bei all dieser popu-

laren Haltung ließ sich Händel doch nie zu den trivialen, durch leichte gehaltlose Glätte bestechenden Sangweisen seiner Opernrivalen Bononcini u. A. herab, die dem Volksgeschmacke fröhnten auf Kosten der Kunst. Seine Gesänge unterschieden sich von Anfang an von allen italienischen Arien durch die kunsthaftere Arbeit, die auch den Kennern zu genügen suchte. Darum war doch sein ganzes Bestreben, das auch seit er nur englische Texte setzte von dem ganzen Volke vollständig gewürdigt ward, in der Klarheit Helle und Schönheit seiner Schreibart Allen, die einen offenen Sinn hatten, gemeinfaßlich zu werden und überall, wie in den einfachsten Einzelgesängen so selbst in den kunstreichsten Chören, lebendig und verständlich zu bleiben. So erfüllte Händel die ihm vorgezeichnete Bestimmung, „in großer volkreicher Mitte in die Höhe zu kommen“; seine Kunst stand „der Sonne gleich vor aller Welt, und wirkte schnell und kräftig auf eine große Öffentlichkeit“, wie sie wieder in der freien unbestochenen Anerkennung durch die öffentliche Stimme die beste Gewähr ihres eigenen Werthes suchte. Es ist ganz dieser Art und Natur seiner Kunst gemäß, daß man da, wo er in Deutschland die sichersten Stätten seiner Rückbürgerung bereits gefunden, im Nordwesten besonders, seine Werke bei großen Volksfesten der weiten Öffentlichkeit wieder vorzuführen gewohnt ward. Wir sagten zuvor, daß Händels wie Shakespeare's Zug nach öffentlicher Wirksamkeit künstlerisch am entschiedensten in ihrer Vorneigung für das Drama ausgesprochen läge: in dieser Richtung wurzelt, wie ihre Volksthümlichkelt, so auch ihre künstlerische Größe gleicher Weise. Die beiden großen und ächten Gattungen aller Dichtkunst sind Epos und Drama, die allein durch die Natur ihres Inhalts, durch die Darstellung des handelnden Lebens, den Künstler nöthigen sich aller subjectiven Willkür zu entäußern. Das Epos war untergegangen, das Drama war in Dicht- und Tonkunst zu gleicher Zeit an seine Stelle getreten. In der Dichtung machten diesen Übergang am bestimmtesten zwei Länder, in welchen ein selbständiges Epos nicht bestanden hatte, wo aber auf episch-lyrischem Gebiete die Gattung der Romanze und

Ballade dem Drama als seine natürlichen Vorläufer vorgearbeitet hatten, England und Spanien; Italien dagegen, wo das Epos die letzten Blüten trieb, gelangte nicht zu einem eigen- und volksthümlichen Drama; es schoß seinen Antheil an der Dramatik durch die Oper ein. In eben der Zeit, da Lope de Vega in Spanien das Drama zu einem wilden Wuchse zog, da es Shakespeare in England auf drei successiven Stufen der Ausbildung zu einer Vollendung trieb, nach der nur Rückgang möglich war, wurde in Italien das Musikdrama geschaffen, das 100 Jahre später um Händel her die zeitbeherrschende Musikgattung geworden war. Wir haben früher angedeutet, welch eine Umwälzung darin gelegen war, als man auf jenem klassischen Boden der wirksamsten Kunsttraditionen nach einer neuen Kunstform ringend, die der Schule Kammer und Kirche gegenüber der Tonkunst eine freiere Stätte, ein allgemeineres Publicum schaffen könnte, auf die Übertragung des Drama's in die Musik verfiel, und dadurch die Kruste der starren alten Schulkunst zerschlug, in der jede Entfaltung einer mannichfaltigen musikalischen Form und Schönheit unmöglich war. Die Bühne war seitdem jene Stätte, die große gebildete Welt jenes Publicum, die Oper jene Form geworden, die mit der Aneignung des Stoffes der ganzen Geschichte den Aufschluß des gesammten geistigen Reiches für die Tonkunst vermittelte. Händel ergriff sie, als das Höchste was ihm die Zeit entgegenbrachte, mit eben so sicherer Entscheidung, wie Shakespeare das poetische Drama, um sie auf zwei Stufen der Ausbildung, im Theater und im Concertsaal, als Oper und oratorisches Drama zu eben so hoher Vollendung auszugestalten.

Übergang aus dem romanischen in den germanischen Kunstgeschmack. Die italienische Oper.

Wir bezeichneten in Shakespeare's und Händels Bildungsgeschichte als einen auffallendsten Punct der Übereinstimmung den Übergang aus der romanischen in die germanische Kunstweise. Innerhalb dieser Gleichartigkeit aber fällt nun eben so sehr der weitgreifende Gegensatz auf, daß Shakespeare diesen Übergang ganz frühe, zugleich mit seiner Betretung der Bühne machte, Händel aber ganz spät, zugleich mit seinem Abgang von der Bühne, bei deren Betretung Er gerade klafter-

tief in den romanischen Geschmack versank und durch die ganze Blütezeit seines Lebens hindurch verwickelt blieb. Den sachlichen Gegensatz, der hierin gelegen war, können wir, anknüpfend an die angegebenen geschichtlich-nationalen Momente der Entstehung des Drama's, in Einen Gesichtspunct fixiren. In England kehrte sich das Schauspiel bei allen höher strebenden Poeten in einem sittlichen und volksthümlichen Geiste erfaßt, aus einer Vollkraft gesunder Natur in handfester Realität der lebendigen Gegenwart zu, der es alle Stoffe, ob es sie aus Alterthum, Heroen-, Ritter- oder Neuzeit nahm, in naturtreuer, wesentlich moderner und nationaler Zeichnung und Farbe als Spiegelbilder des wirklichen Lebens entgegenbrachte. Ganz im Gegensatze hierzu hielt das spanische Drama an allen Eigenheiten des romantischen Ritterepos und Romans des Mittelalters fest. Es gefiel sich in der Wegwendung aus der wirklichen Welt und Menschheit in die Zeiten und Räume der Wunder und der Abenteuer, in eine ganz eigenartige Gesellschaft, die, von ganz absonderlichen auf den idealen Grillen eines einzelnen Standes beruhenden Pflicht- und Sitten-, Ehr- und Treubegriffen bewegt, in den wunderlichsten Conflicten zu den unwahrscheinlichsten und unmöglichsten Handlungen getrieben erscheint: wo dann das Schauspiel, wie Cervantes sagte, zu einem Spiegel des Abenteuerlichen, nicht des Lebendigen und Wirklichen wurde, zu einem Hohlspiegel, der die verschiedensten Stoffe der ältesten und neuesten, heimischen und fremden Geschichte und Sage in völlig gleicher Weise verzerrte. Diese ganze Unnatur nun der mittelalterlichen Romantik, die einer heilsamen Kritik der öffentlichen Volksvernunft nie theilhaftig geworden war, hatte sich in der italienischen Oper eine letzte Zufluchtstätte gesucht. Zu Zeiten, an vielen Orten ließ sich das Musikdrama auch zu der Sphäre des gemeinen, ja vulgaren Lebens herab, sprang dann vom Sublimen zum Possenhaften, von Rittern, Heroen und Göttern zu Bauern, Harlekinen und Bestien herab; die großen Massen aber der ernsten italienischen Operntexte sind ganz ausgefüllt von derselben Abenteuerlichkeit der Handlungen wie das spanische

Drama, von derselben Verschrobenheit der Menschennatur, von der gleichen Verbindung eines extrem Ideellen (das statt in die künstlerische Gestaltung in die Materien selber gelegt war,) mit einem extrem Conventionellen (das die Kunst um eine allgemeine Wahrheit zu gewinnen der Wirklichkeit abstreifen soll;) sie sind entstellt von der gleichen Manier jener anachronistischen Travestie, die alle Gegenstände aller Zeiten und Orte in einerlei Form goß. Ob die Stoffe aus griechischer Mythe, aus römischer Geschichte, aus der Zauberwelt des Ariost oder aus der Traumwelt der Schäferromane genommen sind, alle durchzieht ein gleicher Hauch, gemischt aus den Tönen des Senecaischen Bombastes, der pastoralen Tändelei und der ritterlichen Galanterie. Die Atalantischen Äpfel solch einer Conventionspoesie haben Shakespeare in seinen Dramen nie auf Abwege verlockt, sie lenkten Händel durch vier Jahrzehnte von dem geraden Wettlaufe ab. Denn für den Tonkünstler, der sich seine Texte nicht dichtete sondern nur wählte, lagen andere Kampfpreise in all jener Zeit kaum vor; die libretti alle waren Fabrikarbeiten über die Eine vorhandene Schablone, die zu Händels Zeit schon eine säculare Überlieferung war und sich noch viel später den Gluck und Mozart in ihrer Jugend auferlegte. Die poetische Gestaltung konnte dabei von dem ungleichsten Werthe sein und im Verhältniß überwirken auf die musikalische Composition. Die Sprache war oft aufs ungeschickteste gespannt in großartigem Schwulst, oft aufs glücklichste gelockert wie zu einem weichen nach musikalischer Tränkung dürstenden Schwamme, dann wieder wie gelähmt in einer platten Mitte von pomphafter Gewöhnlichkeit und stehender Phraseologie. Die Scenen der Handlungen waren nicht selten angeordnet zu den trefflichsten, der Tonkunst günstigsten Gegensätzen, eben so oft wieder zu einem bloßen Faden gedreht, an dem die Arien und Duette vom leichtesten Gehalte lose aufgereiht waren. Die Situationen waren oft meisterhaft gewonnen um große heftige Leidenschaften ins Spiel zu bringen, oft stümperhaft erzwungen, um ungewöhnliche Verhältnisse zu schaffen, für die der anpassende Ausdruck blöde verfehlt war. Durch-

gehend aber blieb der Grundfehler der gleiche, daß in den geschraubten Handlungen, oft doppelten Handlungen von gekreuzten Abenteuern, Verfolgungen und Rettungen, Gefangenschaften und Befreiungen, Trennungen und Wiedersehen, und in den verschrobenen Beweggründen der Handelnden die gesunde Vernunft dermaßen gefangen lag, daß Addison sagen konnte: er habe die Zeit erlebt, da nichts bequem in Musik zu bringen gewesen als was abgeschmackt war. Eine planmäßige Anlage zu einer einheitlichen musikalisch-dramatischen Gesammtwirkung war kaum je in den Entwürfen zu vermuthen. In dem Zufallsspiel der Begebenheiten gab es nicht eigentlich innere Handlungen, aus welchen Charakterbilder, Gefühlslagen und Seelenkämpfe in der stetigen Entfaltung, wie sie später in dem oratorischen Drama begegnet, frei hätten herauswachsen können: die geschilderten Gemüthsbewegungen glichen mehr vereinzelten Explosionen, dicht neben deren Leidenschaftlichkeit die größte Gefühlsleere angrenzen konnte. So begreift sich die Ungleichheit des Werthes der Gesänge dieser Dramen. Neben bedeutenden Recitativen von großer rednerischer Wahrheit liegen Arien, die ihrem Inhalte nach die Handlung wie recitativisch fortführen und einer entsprechenden musikalischen Prosa verfallen; neben Gesängen, die den lebenvollsten Affecten in ausdrucksvollster Kraft gerecht werden, erscheinen andere von einer tadellosen Eleganz, die aber je später je mehr auffallen durch ihren abstracten, von allem Inhalte absehenden Formalismus; so stößt man neben streng dramatischen Gebilden von treffender Charakterzeichnung wieder auf Concertstücke, die kaum ein dramatisches Mittel zu einem dramatischen Zwecke ergreifen, und aus dem Contexte der Handlung herausgenommen eher gewinnen als verlieren würden. Was nun Händel Alles that, um sich in dem seltsamen Streite seiner einfachen deutschen Natur mit diesem romantischen romanischen Unsinn von der inhaftenden Krankhaftigkeit der ganzen Kunstgattung möglichst frei zu halten, wird vollaus nur gewürdigt werden können von Jemand, der die volle Gruppe seiner Opern mit den ganzen Massen des Voraufgegangenen vergleichen kann. Er that

was er konnte in der Wahl seiner libretti reinigend und säubernd zu verfahren. Von gemeinen und schmutzigen Erzeugnissen ist unter allen seinen Texten nicht Eines zu finden. Zu jenen höfischen Feststücken von albern allegorischem Inhalte, zu denen die Oper so oft bestimmt war, ließ er die seinige nicht misbrauchen. Er gab sich nicht in die Abhängigkeit von Unternehmern, die den Setzern die Texte zu wählen pflegten. Er beugte sich, so weit es mit seinem strengen Sinne verträglich war, den Wünschen der italienischen Sänger ohne ihren Unarten zu fröhnen; man weiß, wie sich noch der junge Mozart bei dem Satz seiner Arien mit seinen Sängern benehmen mußte, man weiß auch, wie sich Händel gegen die gefürchtetsten — Sängerinnen sogar benahm. Er wußte seine Gesänge mit so ächt italienischem Empfindungston zu sättigen, daß sie zu Hunderten noch heute dieß Volk als nationales Eigenthum berühren und ergreifen würden, aber er schenkte ihnen darum nichts von seiner deutschen Gründlichkeit. Das theatralisch-Affectirte, das Schmachtende, das falsch Heroische in den Texten musikalisch zu dämpfen, war er in unbewußtem Instincte überall geschäftig. Aber mit dem allem war die poetische malaria auch aus den besten Texten nicht ganz auszutreiben. Wie sich Händel nahm, sich in den ungesundesten wenigstens seine Geistesgesundheit zu sichern, darüber hat der Biograph in köstlichen Zügen berichtet. Wenn die Geistesmarter in den verzwickten Reimspielereien gar zu toll wird, da „schlendert er mit einem so trockenen Gesicht nebenher, daß man ihn kaum erkennt"; wenn die Worte gar so kernlos ausfallen, so „macht er in seiner Musik immer noch lieber ein einfältiges, als ein affectirt geistreiches Gesicht"; in ihm war nichts von dem Ehrgeiz des instrumentalen Formalisten, „einen elenden Text mit einem schönen Musikstück vergessen zu machen. Noch neben mancherlei Schwulst behauptet er seine Natürlichkeit und Frische; wo sich nur irgend ein leidlicher Boden zeigt, „da weiß er sich durch rauhe Verse und alle Unbeholfenheit des Ausdrucks auf die herrlichste Weise Bahn zu brechen." Oft ist eine poetische Fläche durch seine musikalische Tiefe gehoben, wenn er Arien-

texte von schöner Anlage, die am unrechten Orte angebracht sind, ohne zu viel Rücksicht auf die Situation mehr in abstracter Behandlung aus sich selbst entwickelt. Jeder Text aber von reinerem Gehalte, von einer schlicht menschlichen Auffassung natürlicher Gemüthsbewegung und Leidenschaft umkleidete er mit jenen blühenden Tonsätzen von unverwelklicher Schönheit, die sich in allen seinen Opern in reicher Zahl wie Lilien aus dem Sumpfe erheben. Nur das Größte, was seine späteren vollendetsten Schöpfungen auszeichnet, ist in dieser Gattung nothwendig latent geblieben. Bei einer so willkürlich-conventionellen und stereotyp-gleichmäßigen Auffassung aller menschlichen Dinge konnte eine markirte Charakteristik der dramatischen Personen nur ausnahmsweise in besseren Vorlagen gelingen; in einzelnen Opern die Händel umgestaltete konnte er sich versucht fühlen, Arien gleichgültig von einer Person auf die andere zu übertragen. Von einer Charakteristik vollends der Zeiten Orte und Völker, von der grundtiefen Unterscheidung in den Zeichnungen und dem Farbenton der musikalischen Gemälde im Großen und Ganzen, worin sich Händel in seinen Oratorien und oratorischen Dramen so groß bewiesen, konnte in diesen Materien kaum mehr die Rede sein als in Shakespeare's beschreibenden Gedichten.

Verschiedene Bedeutung der italienischen Schule für Shakespeare und Händel.

Ist es nun statthaft, daß wir in unserer Parallele so viel Gewicht auf die gleiche italienische Schule unseres Künstlerpaares legen, da doch die Ungleichheit in Beider Verhältniß zu derselben so sehr in die Augen springt? In Shakespeare's Jugend gab es in England außer dem rohen und ungestalten Drama keine volksthümliche Poesie; was man dort vom Mittelalter her an epischer, novellistischer, lyrischer Dichtung besaß, war an die französische oder italienische Literatur gelehnt. Die erzählende Poesie war nach Erschöpfung der epischen Materie gleichsam gegenstandlos geworden; in den Allegorien und Schäferromanen, die an die Stelle des Epos traten, war der faßliche Stoff noch schattenhafter, die menschliche Natur noch verfälschter, Form und Technik noch verkünstelter geworden als in der älteren ritterlichen Dichtung. Diese bewunderten Kunstgattungen waren neben lyrischen Canzonen

und Sonnetten in England unter dem Schutz und der Pflege des Adels im schönsten Flore, als Shakespeare in die Reihen der Poeten trat, und er huldigte in seinen Anfängen ganz dem Geschmacke dieser Fremddichtung. Seine Sonnette und beschreibenden Gedichte sind überfüllt mit den Eigenheiten des Marini'schen Stils, mit gezwungenen Gleichnissen und gesuchten Bildern, mit seltsamen Antithesen und epigrammatischen Spitzen, mit wunderlichen Einfällen und gespreizten Phrasen; und auch in seinen Dramen ist je früher je mehr von diesem Flitter hängen geblieben. Shakespeare's Größe liegt nun aber gerade darin, daß er diesen formalistischen Verirrungen der italienischen Kunstmanier in ganz früher Jugend schon abschwur, im Materiellen aber, in den Gegenständen Handlungen und Charakteren seiner Dramen, der conventionellen Unnatur jener aristokratischen Poesien keinen Augenblick, selbst nicht in seinen frühesten ihm ganz eigenen Dramen verfallen war. In einem seiner Erstlingsstücke sagte der junge Dichter jenen tafftnen Phrasen, den dreifach geraubten Hyperbeln, den pedantischen Figuren, „diesen Sommerfliegen, welche die Made des falschen Prunks erzeugen", bereits ein feierliches Lebewohl; es geschah dieß in dem Stücke (Verlorene Liebesmühe), in welchem er Einmal, in den ascetischen Kasteiungsgrillen, in denen sich dort der Hof von Navarra gefällt, an die Grenze der spirituellen ritterlichen Ethik heranführt, aber nur in strafend satirischer Absicht und um mit dergleichen Unnatur ein für allemal zu brechen. Von dem Augenblick an, da Shakespeare die volksthümlichen Stoffe der englischen Geschichte ergriff, wo dann in seinen Dramen an die Stelle der lyrischen Verbrämungen italienischen Stils die Anführungen englischer Volkslieder traten, regte in ihm der sächsische Genius die Flügel, und jene volle germanische Natur seines Geistes schlug aus, die den Göthe'schen Jugendkreis so anheimelte, wie die eigenste deutsche Natur der Kraftmänner unserer Reformationszeit. Dieser Übergang von der romanischen zur germanischen Kunstrichtung war in England mehr als irgendwo sonst in der Natur der Verhältnisse angezeigt: weil das englische Volk, aus roma-

nisirten Normannen und deutschen Sachsen, seine Sprache aus romanischen und germanischen Bestandtheilen zusammengewachsen, sein Kunstgeschmack daher begreiflicherweise verschiedenartig gemischt ist; er war im Mittelalter von dem romanischen Geiste bestimmt, seit Shakespeare und Milton ward er von demselben germanischen Geiste gerichtet, der seit Klopstock der deutschen Dichtung ihre Eigenthümlichkeit und ihren Werth gab. Händel, der zwischen Milton und Klopstock vermittelnd steht, machte in seiner verwandten Kunst in demselben englischen Lande dieselbe Wandlung seines Kunstgeschmackes durch wie Shakespeare, aber so spät so langsam und scheinbar widerstrebend, wie Shakespeare frühe plötzlich und entschieden. Er hat so viele Jahrzehnte an der italienischen Oper festgehalten, wie Shakespeare etwa Jahre an der italienischen Kunstdichtung; er that es wie in einem eigensinnigen Trotze noch lange, nachdem ihn seine Bühnenmusik in äußere Sorgen und inneren Kummer gestürzt, noch lange nachdem sich in dem englischen Volke eine feindselige Stimmung gegen die Oper aufgelehnt hatte. Dieser Gegensatz beruht nur zu einem kleinen Theile auf Unterschieden in den persönlichen Naturen und Begabungen. Dem schaffenden Tonkünstler ist eine erleichternde Methodik des Lernens, eine systematische Aufhellung des Geistes, ein springendes Fortschreiten in seinen Schöpfungen nicht eigen; das Werk seiner Ausbildung ist weit mehr, wie wir es in der Natur aller geschichtlichen Entwicklung aller Musik gelegen sahen, eine instinctive Umbildung des angeborenen Genius, eine allmähliche Verfeinerung und Ausfeilung des Gefühls und des Geschmacks, ein Durcharbeiten der vorhandenen Formen und Ideen bis sich das Unvollkommene von Stufe zu Stufe ausscheidet, unter der langsam stetigen Reifung des innerlichen Lebens ganz im Großen und Allgemeinen. Schon in diesem Gegensatze, sieht man, operirt mehr der Unterschied der Kunst als der Künstler: und dieser Unterschied tritt in so vielerlei Beziehungen zu Tage, daß die verschiedenartige Weise der gleichen Bekehrung in beiden Männern, so auffallend sie scheinen möchte, so natürlich und nothwendig erscheinen muß. Schon innerhalb

der poetischen Texte, mit welchen der Tonkünstler zu gebaren hatte, machen sich die Unterschiede geltend. Die Marini'sche Manier, haben wir früher[1] gesehen, griff zwar im einzelnen noch vielfach in die Operndichtung beeinträchtigend über; im großen Ganzen aber liegt die musikalische Dichtung vielmehr jener verstiegenen Poesie in einem geraden Gegensatze gegenüber. Diese Poesie Marini'schen Stils hatte alle natürliche Empfindung eingebüßt an verstandeskalte Künstelei; in der Musikdichtung aber schlug man aus dem Tone scharfsinnigen Witzes und aus den Extremen des Gefühlsschwulstes und der Gefühlsleere, wo die Musik entweder gar keine oder eine sehr beengte Stätte hatte, in das entgegengesetzte Äußerste der allergrößten Einfachheit über: in so fern hatte Händel in seinem Verhältnisse zu dem poetischen Unwesen der Italiener nur ausnahmsweise mit den Verkehrtheiten zu kämpfen, die Shakespeare so entschlossen abzuwerfen eilte. Noch ganz anders gegensätzlich aber werden die Unterschiede, wenn man auf die getrennte besondere Technik und eigene Formalistik der Tonkunst und ihr Verhältniß zu jenen poetischen Ausartungen zurückgeht. Was in den Marini'schen Concepten und Geistesspielen von Verirrung gelegen war, mit der Shakespeare abzurechnen hatte, dem hat man auf philosophischem Gebiete die Syllogismen, die Spitzfindigkeiten der Logik verglichen, mit welchen an Shakespeare's Seite Bacon Abrechnung hielt; dem hat die theoretische Kritik zu Händels Zeiten auf dem musikalischen Felde die Figuralmusik der Fugisten und Contrapunctisten verglichen, mit der nun Händel Abrechnung hielt, und dieß eben in seiner italienischen Schule, die zu seiner Zeit in musikalischer Stilistik eben so rein, wie sie zu Shakespeare's Zeit in poetischer Stilistik verderbt und naturwidrig war. Mit jenen Künsten war Händel aus seiner deutschen Schule nach Hamburg gekommen, ein Hexenmeister im Setzen und Extemporiren von Doppelfugen, sehr fremd in der Sprache der italienischen Melodik, die in Deutschland ganz vernachlässigt war, über die Bach zu spotten pflegte, wenn er sich einmal herabließ die „Liederchen" auf der Dresdner Bühne zu hören. In der Schule der

[1] Oben S. 318.

Oper aber, die ja als die erklärte Gegnerin jener gelehrten Kunst geboren war, machte man hinwieder aus jenem Fugenunfug sehr wenigen Staat; man verwies da den Melopoeten, wenn er nicht sonsther den Geheimnissen der Kunstwirkung auf die Spur kommen konnte, mit all seinen „Kanonen und der übrigen harmonischen Artillerie“ verächtlich in den Nachzug der wahren, „poetischen“, „nachdrücklichen“, d. h. der geistig ausdrucksvollen Musik, der man nur das Eine Gesetz des Natürlichen, des mit dem darzustellenden Gegenstande Übereinstimmenden gab. In Italien lernte dann Händel vollends sich diesem Gesetze vollständig zu beugen. Seine ersten dortigen Arbeiten waren ein Dutzend Solocantaten, unter denen eine weitverbreitete Lucrezia war von feuriger Leidenschaftlichkeit: wie viele Ähnlichkeit mögen diese Stücke wohl mit Shakespeare's zwei beschreibenden Gedichten haben, davon das Eine diesen selben Gegenstand behandelt! Dennoch hat gleich in diesen Cantaten die wärmere Sonne Italiens das, was zuvor nordisch kalt war, „schnell zu blühendem Leben entfaltet“; und über Händels ganzer italienischer Jugendreise empfindet ein Deutscher in vollen Zügen die Eindrücke, wie bei Göthe's so viel späterer Wanderung: der sonnige Himmel, die klare Natur, die ewig lebendige Kunst schmolzen die Härten der nordischen Kunstjünger; auf beide gleichmäßig wirkte Italien, „wie das Alterthum auf Italien gewirkt hat“. So ward denn die italienische Oper für Händel eine Naturschule, in der er gern verweilte, während die italienische Lyrik für Shakespeare nur eine Schule der Unnatur war, aus der es ihn schleunig hinausdrängte. Der Hauptgrund dieser Verschiedenheit liegt darin, daß jene Drama war, was diese nicht war. Händel lernte in der italienischen Oper was Shakespeare nur in dem englischen Drama lernen konnte, jene selbstlose Hingabe an die jedesmaligen Gegenstände, jenes Verleugnen der persönlichen Willkürlichkeiten, die aller subjectiven Lyrik ankleben; und auch das Tiefste jener popularen Allverständlichkeit, die wir vorhin auszeichneten, gründete auf dieser dramatischen Gewöhnung, in der dem Tonkünstler jede Vorlage höchst lebendig, in der jede Vorlage unter

seinen Händen wieder gleich lebendig für die Hörer ward. Denn seine durch und durch dramatische Melopoesie schöpfte all ihre Wirkungskraft aus der freien Inspiration des Geistes und Gemüthes, nach dem Prinzip aller Sangkunst jener Zeit, das den Tonsatz durchaus abhängig machte von dem Sinne der Worte und das schon darum alle scholastische Kunstgelehrsamkeit ausschloß, die durch eine Zertheilung des Interesses der geistigen Absicht des Tonbildes hätte Eintrag thun können. Wie denn in der Oper neben dem Tonsetzer auch die Sänger, aus Natur und Beruf, in der gleichen Tendenz arbeiteten, die Tonkunst nicht unter das Urtheil der gelehrten Meister, sondern der Laienwelt, der Volksstimme zu stellen. So stoßen wir in unserer Vergleichung überall auf Gegensätze in den Dingen, die das ungleichartige Verhalten unserer beiden Künstler zu der italienischen Schule gerade auf eine Gleichartigkeit der Geister zurückleiten. Und noch ist die Reihe jener Gegensätze nicht geschlossen. Die gebundene Kunstpoesie, die Shakespeare kaum als er sie versuchte wieder verließ, war ein aussterbender, auf einen kleinen Kreis gebildeter Leser beschränkter Dichtungszweig; die italienische Oper war zu Händels Zeit noch in ihrer vollen Kraft, in vollerer Kraft als das Drama zu Shakespeare's Zeit. Das englische Schauspiel machte damals Eroberungen, aber sie waren auf die germanischen Stämme eingeengt und auch da, der fremden Sprache wegen, überall behindert. Die italienische Oper ging in ihrem Siegeszuge über alle Stämme Europa's gleichmäßig hinweg; die musikalische Auslegung ihrer fremden Worte machte sie überall zugänglicher; dazu hatte sie bei ihren Eroberungen kein dienliches Mittel gescheut und keines versäumt, hatte alle Kunst zur Berückung aller Sinne zu ihrer Hülfe gerufen, hatte alle Materien die geringsten und edelsten, alle Reizmittel die überspannendsten und erschlaffendsten in ihren Dienst genommen, um alle Leidenschaften die niedrigsten und die erhabensten in Bewegung zu setzen. In England hatten zufällige Verhältnisse ihre berauschende Kraft noch über die Bezauberung hinaus gesteigert, die zu Shakespeare's Zeiten in dem Drama gelegen war. Durch die Händelbio-

graphie ist auf die Entstehung des Operninteresses in London das überraschende Licht gefallen, daß der Eifer des englischen Adels für das Musikdrama unter den Überwirkungen der ungeheueren Schwindelunternehmungen, die Low in Frankreich aufgebracht hatte, angestoßen ward und selbst nur ein Theil jenes allgemeinen Schwindels war, der damals in Wagespielen, in Geld- und Handels- und Geschmackssachen alle Welt ergriff. Im Juni 1720 entstanden in nur Einer Woche in London über 60 Vereine zu solchen Zwecken; in ihrer Zahl war die Akademie der italienischen Opernmusik. In solch einen Strom und Wirbel der Zeit ließ sich ein Mann wie Händel, der der Zeit zu leben wünschte, ohne Widerstand hineinreißen. Und er konnte so mit aller Rechtfertigung vor sich selber thun, weil der anfangs friedliche Wetteifer zwischen ihm und den Bononcini, Ariosti u. A. eine Spannung der Kräfte in den Bestrebungen, eine Reibung des Interesses in den Genüssen hervorrief, die der Kunst nur förderlich sein konnten. Selbst als der Kampf ein feindselig erbitterter geworden war, trieb dieß nur zur Schärfung der geschärften Kritik, die auf beiden gegnerischen Seiten nur das Vollendetste gelten ließ. So erhob sich die Londoner Oper während der wenigen acht Jahre der Akademie über Alles was Paris oder Wien hätten entgegenstellen können. In dem Kampfe auf Leben und Tod aber, der sich dann zwischen Händel und den Häuptern der Neapolitanischen Schule entspann die der complottirende Adel gegen ihn ins Feld führte, verschied die italienische Oper in England geradezu an Überspannung ihrer Kräfte; Händel selber wandte sich dann für immer von ihr ab. Die germanische Welt war ihm in dieser Wendung erst schüchtern zur Seite gestanden und folgte ihm dann in freudiger Bewegung nach. In Deutschland und England gährte seit dem vierten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts gegen die Fremdkunst und ihre inneren Entartungen eine nationale Feindschaft, die in England im Gefolge von Händels Wandlung zur Herstellung der Schauspielbühne, zur Widergeburt Shakespeare's, in Deutschland zur Aufnahme des Epos, zur Erstgeburt einer klassischen Dichtung weiter leitete. Wäh-

rend Shakespeare's Übergang von dem romanischen zu dem germanischen Kunstprinzip nur ein Mitgang war mit einer im englischen Volke bereits vollzogenen Veränderung der geistigen Interessen, war dieser Übergang bei Händel in eine große, über zwei germanische Lande reichende Bewegung verwickelt; dieß wird den erschwerteren Hergang bei ihm am vollständigsten erklären. Es entspricht diesem Verhältnisse vollkommen, daß des Dichters Wandlung nur in seinen Werken verzeichnet vorliegt, während von der des Tondichters ein breiter geschichtlicher Bericht zu erstatten ist.

Reaction des englischen Nationalismus gegen die italienische Oper.

In England gab es seit Purcell einen Anfang heimisch britischer Tonkunst. Darin war es gelegen, daß die Freude des englischen Adels an der italienischen Oper den öffentlichen Geschmack nicht ganz hatte gefangen nehmen können, daß die bürgerlichen Klassen gegen die Fremdkunst in einem nationalen Gegensatze eingenommen blieben, der an den Schauspielern, den natürlichen Gegnern der Oper, einen Rückhalt hatte und in den gebildeten Kreisen mehr und mehr die denkenden Sprecher fand, die eine volle Einsicht hatten in die Naturwidrigkeiten der Oper. Um Purcells nationales Werk aber fortzuführen, schien sich in England Niemand zu finden als der fremde Händel, auf den keiner seiner deutschen und italienischen Vorgänger einen so unmittelbaren Einfluß geübt, wie gerade Purcell; dieser Deutsche aber schien so lange in der italienischen Oper ganz aufzugehen. Schon vor Händel, schon zu Purcells und Drydens Zeit hätte sich dieser Fremdkunst eine selbständige Musik germanischen Geistes kräftig gegenüberstellen können, wenn man der Gattung ganz abgesagt, oder sie in ihrem Kerne anzugreifen und umzugestalten verstanden hätte. Das Eine versuchte Dryden, als er sein Alexanderfest schrieb; dafür aber fand er keinen gewachsenen Tonsetzer. Das Andere versuchten weiterhin an Händels Seite die Addison, Carey, A. Hill, die Schreiber englischer Operntexte, die aber sämmtlich die Gebrechen der italienischen libretti nicht zu vermeiden, und was schlimmer war ihre Tugenden nicht zu erreichen wußten. In Addison's Rosamunde kam nur das Unvermögen

zu Tage, auf diesem Boden, im englischen Singspiele etwas Besseres zu schaffen als die italienische Oper geleistet hatte; in der Ariadne 1733, in deren Text ein englischer Poet versuchte, germanische Gefühlsweise mit den italienischen Formen zu verbinden, vermißte man selbst in Händels Musik den Schwung seiner besseren Opern. Gleichwohl waren alle diese Versuche die bestimmten Anzeichen, daß das musikalische Interesse im englischen Volke immer mehr erweckt ward; der Drang nach einem Besseren war groß; die Patrioten eiferten immer lauter gegen die entnervende ausländische Musik; Aaron Hill ging Händel 1732 öffentlich an, England von dem italienischen Joche zu befreien und in einer englischen Nationaloper zu beweisen, daß die Volkssprache hinlänglich wohllautend für dramatische Musik sei; seinem Genius wünschte er die Gründung der Musik auf dem Boden wahrer Dichtung zu verdanken, wo dann die Trefflichkeit des Klanges nicht länger entehrt sein werde durch die Armseligkeit des Sinnes mit dem er jetzt verkettet sei. Händel folgte diesen Verlockungen zur englischen Oper nicht. Als er zum äußeren Bruch mit der Oper gekommen war, war auch sein innerer Bruch mit ihr entschieden; sein gesunder Instinct hatte ihn dann mit der Überzeugung durchdrungen, daß zur gründlichen Heilung der inhärenten Schäden der Oper eine schneidendere Kur nöthig war, als die bloße Vertauschung der italienischen mit englischen Texten. Von Anfang seiner musikalischen Laufbahn an war in ihm ein Gegensatz gelegen nicht gegen die dramatische Gattung an sich, nicht gegen ihre formale Weise, aber eben gegen das was ihre faule Seite war, gegen die Natur und den Geist ihrer Stoffe, ein Gegensatz der sich durch 40 Jahre in einer merkwürdigen inneren Fortbildung einen zweiten Canal gegraben und offen gehalten hatte, auf dem der Strom seiner Tonkunst sich andere größere Bahnen brechen könnte. Als der Ruf der englischen Patrioten um 1730 am stärksten war, hätten sie füglich wissen können, daß der Verband von mustergültiger Dicht- und Tonkunst, den sie suchten, in der That von Händel bereits geschaffen und in ächt germanischem Geiste vollzogen, nur nicht

gerade auf die Bühne gebracht war. Als Händel die Oper und die italienische Sprache abwarf, trat dieser germanische Geist in ihm in keiner Weise plötzlich als ein deus ex machina zu Tage; er hatte ihn vielmehr auf allen seinen Wegen, wieder und wieder gegen das Fremde reagirend, geleitet, hatte auf den verschiedensten Stationen seines Lebens immer weitere Kreise gezogen, die ihm die Beschäftigung mit der Oper durchkreuzten und endlich verleideten. Das wesentlich Deutsche in dieser Zwischenrichtung war das Religiöse. Die Reformation war unsere letzte und beste Geschichte; in den schrecklichen Zeiten der Bluttaufe des Protestantismus im 16. und 17. Jahrhundert war das religiöse Element das einzige nationale Band, an dem die geistigen sittlichen künstlerischen Kräfte Deutschlands wieder erstarkten, an dem zuerst und zunächst die musikalische Kunst erstarkte, die an dem Mark unseres einzigen Volksbuches, der Bibel, genährt eine kernhafte Gesundheit und eine sittliche Weihe durch alle Zerrüttungen der vaterländischen Dinge hindurch behauptet hatte. An diesem deutschen Besitze war Händel von früh auf geistig und sittlich, an den italienischen Kunstformen war er künstlerisch gereift. Diese Elemente rangen in ihm in einer langsamen Zeitigung seines Geistes nach einer Durchdringung und Verschmelzung, zu der in der italienischen Oper keine Möglichkeit gegeben war, die aber Händel in einer anderen (von den Italienern gleichfalls angegebenen) Kunstgattung zu erreichen längst auf dem Wege war. Schon neben seiner frühesten Operthätigkeit in Hamburg hatte er zugleich 1704 eine Passion nach dem Johannesevangelium geschrieben. Und neben seine ersten in Italien verfaßten Bühnenspiele lagerten sich auch dort das Oratorium von der Auferstehung 1708 und die Allegorie von dem Triumph der Zeit und Wahrheit, die schon eine Brücke zu seinen spätesten Werken schlug. Bei seinem ersten Aufenthalte in London trat er seit seinem Utrechter Tedeum 1713 zu den Engländern „als einer der ihrigen“; in seinen Chandospsalmen begann er damals die eigentliche Vorschule zu seinen Oratorien. Wie einst Shakespeare vielleicht mit durch das feurige Interesse einiger

weniger Edlen (der Southampton und Rutland) an dem Volksdrama von der aristokratischen Fremdpoesie abgezogen ward, so hatte ein vereinzelter adliger Herr, der Herzog von Chandos, das Interesse Händels an der aristokratischen Opernmusik unterhöhlt, noch ehe es recht wirksam geworden war. Die Psalmen, die er für diesen Gönner schrieb, waren dem Gottesdienste bestimmt, ihre eigentliche Größe aber ist die Verherrlichung der jüdischen Dichtung aus ihrem volksthümlichen Wesen heraus: es waren dieß die ersten geschichtlichen Interpretationen des alten Testaments, die ohne Rücksicht auf kirchliche Deutungen auf den Urgeist zurückgingen, der jene Gesänge geschaffen hatte. Das erste oratorische Drama, worin die in England bisher ganz getrennten Elemente kirchlich-biblischer und dramatischer Bühnenmusik zum erstenmale verschmolzen erschienen, die Esther, war schon 1720 entstanden. Als Händel dieß Werk 1732 in einem veränderten Texte wieder ans Licht zog und ihm sofort Debora und Athalia folgen ließ, geschah dieß, nachdem in England bereits jener sittliche und patriotische Unmuth wider Inhalt und Sprache der Oper laut geworden war: noch wenige Jahre, und der Übergang von Oper zu Oratorium war in Händel völlig entschieden. Es war, sieht man, nicht ein plötzlicher Sprung, sondern ein fester Schritt auf ganz ebenem Boden. Händel, indem er die Bühne verließ, Shakespeare indem er sie betrat, haben beide durch diese entgegengesetzten Schritte, durch die sie eine weltbürgerliche fremde Kunstgattung mit einer heimisch volksthümlichen vertauschten, ihre Kunst zu einem Volksbesitze nationalisirt, und dieß durch Werke die den Volksgeschmack eines kurzen Zeitalters weit überdauerten. Mit diesen Schritten erst gelangten Beide zu der Denk- und Empfindungsweise von jener allgemein gültigen menschlichen Wahrheit, die ihrer Kunst erst den Stempel des Klassischen aufdrückte, und Beide, den Fremden wie den Einheimischen, in dem englischen Volke zu Abgöttern einer ausschließenden Verehrung machte. Wie die wiedergeborene Philosophie in Baco, wie die dramatische Dichtung in Shakespeare, so fand in England auch die Musik in Händel, während sich in Deutschland

zahllose Erben in die Besitze dieser Zweige theilten, Einen Universalerben, neben dem die Nachgeborenen mit Wenigem abgefunden wurden: ein unermeßlicher Vortheil in nationaler Beziehung, weil der Eine so hoch überragende Genius von aller Zerstreuung auf die Vielheit des Mittelmäßigen von selber erlöst.

Es ist aller Kunst heilsam, wenn man ihr unterweilen ins Gedächtniß ruft, daß sie ihre fruchtbarsten Revolutionen immer erlebt hat, wo sie in eine nähere Beziehung zu der Laienwelt tretend ihr enges Schulbegnügen zu vergessen und sich den Bedürfnissen der Öffentlichkeit zuzuwenden lernte. Erinnern wir uns, daß es die Laienmusik der verachteten Melodisten des Volkes war, welche die contrapunctische Schulkunst auf neue erfolgreiche Bahnen zog; daß es musikalische Laien aus dem Stande des Klerus waren, die zu Palestrina's Zeit die Reformation des schulhaft ausgearteten Kirchengesanges veranlaßten; daß es Laien waren, die durch Erfindung der Oper in Florenz die ganze neuere Musik begründet haben; daß es der Geschmack von Laien war, der Gluck umstimmte zu einer Reform der Oper; daß Mozart durch einen Laien angeregt ward, die ernste deutsche Kunst der Bach und Händel, die in Berlin und Norddeutschland ihre Heimat und Hauptpflege hatte, nach Wien zu verpflanzen; und daß es auch damals in England Laien waren, die Händel bestimmten, den Nebenweg, den er in seinen Hymnen und Oratorien betreten, zu seinem Hauptwege zu machen und dadurch einer Musikgattung, die zuvor nur in vereinzelten Rudimenten bestanden, eine plötzliche Existenz und zugleich eine Ausbildung zu geben, die sie seitdem nicht wieder erreicht hat. Mit dieser Bemerkung soll den Thaten der Künstler selbst gewiß nichts entzogen werden. Das Beste hatte Händel bei der großen Revolution, die er erlebte und vollbrachte, doch selber hinzuzubringen. In die Zeit, in welcher sein Zerfall mit der Oper sich vorbereitete und vollzog, fällt ein ganz eigenes Intermezzo seiner Wirksamkeit, das von dem gründlichen Kampfe der in ihm gährte ein offenes Zeugniß gibt. Er warf

Ein Intermezzo undramatischer Werke.

sich, wie in einem inneren Trotze, in einer kleinen Reihe von Werken auf Texte seiner besonderen Wahl, in welchen er nicht allein die italienische Sprache, und nicht allein die Bühne, sondern selbst die dramatische Form verließ. Diese Gruppe, die sich über die Jahre 1736—41 hinzieht, ist auch jetzt noch von einigen gleichzeitigen Opern (1737—40) und einem oratorischen Drama (Saul 1738) durchschossen; gleichwohl scheidet sie sich in einer sehr auffälligen Weise von den Massen der voraufgegangenen und der nachfolgenden Werke in dramatischer Form aus, und dieß zunächst durch das Verhältniß des Tondichters zu seinen Texten. Es war als wollte er den englischen Patrioten, die ihn drängten und doch nicht über die ungeschickten Opernbücher hinauskamen, eine umständliche Weisung geben, wie sie andere Wege einzuschlagen hätten, wenn sie ihm würdige Stoffe entgegenbringen wollten. Er wandte sich von aller lebenden Umgebung ab; er griff nach älteren englischen Dichtern, nach Dryden und Milton; er ging auf die Verkünder des neuen Bundes und die Propheten des alten, er ging noch weiter auf die ältesten Urkunden einer primitivsten Volksdichtung zurück, die wir überhaupt besitzen; in einigen der Texte, die er selbst allein oder mit Hülfe seines Freundes Jennens zusammensetzte, ward er sein eigener Dichter. Die Reihe eröffnet 1736 das Alexanderfest, die schönste in einer Art plötzlicher Inspiration hingeworfene Dichtung von Dryden. Die ganz von antikem Geist durchzogene Ode bannte den Tondichter in einen großen und ernsten Stil; ihr bloßer formaler Aufbau, in dem kraft der Freiheit des hymnischen Schwungs der epische Bericht des Dichters mit dramatischer Action, mit der lebendigen Rückversetzung an die Stätte der besungenen Scene in kühnem Sprunge wechselt, schloß in der musikalischen Färbung dieser plastischen, sachlich reichen Vorzeichnungen allen gewöhnlichen flachen empfindsamen Lyrismus von vornherein aus. Hamilton sah in dem poetisch musikalischen Zwillingswerke „zwei in der Glühhitze des Genius vereinigte Funken jener himmlischen Flammen wirksam, die durch mystische Kunst unser Dasein durchwärmen",

dem Dichter wünschend den Tag erlebt zu haben, der seine majestätische Dichtung in solch einer musikalischen Herrlichkeit prangen sah. — Im folgenden Jahre 1737 schrieb Händel über einen Text, den er sich selbst aus Bibelstellen zusammensetzte, die Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline, eine Aufgabe aus nächster Umgebung und Gegenwart; und nicht leicht ist eine Todtenmesse dieses Stiles wieder gesetzt worden. Burney sah sie „an Ausdruck Harmonie und wohlgefälliger Wirkung" an der Spitze der Händel'schen Werke stehen, und Reichardt sagte von ihr, ein genaues Studium des Einen kleinen Werkes könne ein ächtes Genie zum Componisten bilden. — Wieder ein Jahr später 1738 lag Händel (im letzten Acte des Saul) in der Todtenklage Davids der Stoff einer Trauerhymne sehr anderer Art vor, in einem so für sich abgehobenen lyrischen Texte, daß er selbst ihm innerhalb des Drama's die besondere Bezeichnung Elegie auf den Tod Sauls und Jonathans gab. Es war ein Stück ächt ältesten Volksgesanges, (Sam. 2, 1) nicht in der Nacktheit des ursprünglichen Textes, aber in einer Umschreibung, die das Alte und Ächte kunstvoll auszubeuten verstand, um wieder ebenso von dem Tondichter ausgebeutet zu werden in einer Reihe von tiefen, antik einfachen, von jeder alterthümelnden Ziererei doch ganz freier Tonbilder von einer machtvollen Wirkung. — Diese Paraphrase wies Händel den Weg zu einem unveränderten alten Gesangtexte, der dichterischen Feier eines Sagenereignisses, das der ältesten jüdischen Geschichte angehört. Vier Tage nach Vollendung des Saul schrieb er in 11 Tagen den Gesang Moses', den zweiten Theil des Israel, eine Cantate von einem höchst vollendeten Bau, zu dem man nicht gehofft hätte „einmal den simplen Lobgesang der Kinder Israel, wie ihn die Kirche so unschuldig absang", sich erheben zu sehen. Dem lyrischen Empfindungsschwung eines heroischen Stils, wie er der gewaltigen Erregung eines befreiten durch Gottes Wunder erretteten Volkes entspricht, ist im ersten Theile dann die epische Erzählung von den Plagen Ägyptens und dem Auszuge vorangesetzt: diese Verbindung ist in einer instinctiven Fühlung der Zeiten wie im Geiste des

klassischen Alterthums geknüpft, wo alle Hymnik epischen Charakters war. Das Bild einer Völkerbewegung wird so gewonnen, ausgeführt ohne jede weichliche Melodik, fast ohne Monodie, in einer einzigen Kette von wuchtigen übereinandergethürmten Chormassen, die sich doch nach den ungeheueren Gegenständen in einen mannichfaltigen Kranz von Gesängen durchsichtig auseinanderlegen. Begeisterte Kenner sahen den gefeierten Tonkünstler in dieser geistgereiften Auslegung der selbstgewählten Schrifttexte all seine frühere Größe weit überragen. — Im gleichen Jahre mit Israel erschien die kleine Cäcilienode 1739; und im folgenden Jahre 1740 der Allegro, jenes Gedicht von Milton, in welchem die redend eingeführten Vertreter der beiden Grundgefühle des Frohsinns und der Schwermuth über ihre gegenseitigen Freuden nicht sowohl in unmittelbarem Gefühlsstande sich ekstatisch auslassen, sondern mehr nur gelassenen Bericht erstatten. Der Gegenstand ist der Musik höchst günstig, die Form des, auf Musik durchaus nicht berechneten Gedichtes höchst ungünstig: der Tonkünstler hat es sich angeeignet, indem er diese kleine Welt von Gefühlsgegensätzen in einer Reihe von Monodien, unter welchen der Chor so im Hintergrunde erscheint wie im Israel der Einzelgesang, in ein buntes Tongemälde brachte, worin die bildreich plastischen Sätze des Gedichtes der musikalischen Composition oft nur einen malerischen Anschluß gestatten, oft sie zu einer einfachsten Überführung des gesprochenen Wortverstandes in den gesungenen nöthigen, so daß sich der musikalische Epheu Fuß um Fuß an dem Stamme der gesunden, von keiner Empfindsamkeit angekränkelten Dichtung aufzuranken hat, nicht doch ohne sich stellenweise an den leichtesten frei schwebenden Zweigen anzuringeln und sie mit luftigem Blätter- und Blütenwerk zu überwölben. — Mit diesen Werken war Händel wie ein neuer musikalischer Gesetzgeber aufgetreten, und er erlebte über dieser Thätigkeit die Schicksale, die so viele Nomotheten und Reformatoren der alten und neuen Welt betrafen. Er hatte eine Secte von Gläubigen, die ihn selber aufgerufen und ausgerufen hatte, mit dieser neuen Kunst befriedigen wollen, und einzelne Ver-

künder, sahen wir, fehlten ihm auch nicht; aber im Ganzen versagte sich der Beifall; er ging bei seiner äußeren Wandlung, bei dem Rücktritt von der Bühne mit gebrochenem Vermögen davon, bei dieser großen inneren Wandlung drohten ihm Geist und Herz zu brechen; er hatte „über die Wege der Vorsehung tief nachzudenken"; er sann darauf das Volk, das ihn als den seinigen aufgenommen, zu verlassen, da sein Prophetenthum nichts mehr bei ihm galt; er siedelte nach Ireland über. Dort aber bahnte er sich mit dem Allegro plötzlich einen Weg von neuen großen Erfolgen; und mit dem Messias 1741 unterwarf er sich das Land seines neuen, und eroberte sich das Land seines alten Ruhmes wieder, die eigene Verstimmung und die der Londoner Gesellschaft zugleich besiegend; der vertriebene Reformator kehrte zurück in eine fortan unerschütterliche Stellung. Mit dem Messias hatte er zwischen seine alte und neue Richtung eine unübersteigliche Kluft geworfen. Von dem Augenblick an, da man in Ireland dieß Oratorium als das Werk begrüßte, das Alles überträfe was irgend ein Land in dieser Art geschaffen, war ihm die Rückkehr zu der flachen Weise der italienischen Oper unmöglich gemacht. In keinem Werke, in keinerlei Kunst, in keiner Zeit — wir sagen das aus bestem Wissen und Gewissen — hat das Christenthum eine solche Verherrlichung erhalten; geistvolle Männer einer ächten Religiosität von Klopstock bis auf Rothe haben den lauteren Geist des Christenthums nirgends in so makelloser Reinheit und Verklärung predigen hören wie hier. Es war hier der ganzen Christenheit ein Hymnus über das geheimnißvolle Erlösungswerk gesungen in einem ganz durchgeistigten Auszuge aus der Lebens- Leidens- und Verherlichungsgeschichte Christi, der die Verkündigung, Erscheinung, Lehre, Verfolgung, den Tod des Erlösers, den Kampf der neuen streitenden Kirche, ihren Sieg, ihre Ausbreitung auf der Erde, ihren Triumph im Himmel, Auferstehung und Überwindung des Todes umschließt, Alles auf den Grund der inneren Empfindung des Beobachters aufgezogen in einer wunderbaren Tiefe der Erfassung. Alle musikhaltigen Theile der Messe sind

aufgenommen, aber wie zu himmlischen Chören verklärt, die alle Tonstufen der heiligsten Gefühle, von den stärksten zu den sanftesten, in geläuterter Seele widerklingen machen. Alle alte religiös-musikalische Überlieferung war dabei nach zwei Seiten hin völlig abgeworfen. Auf der Einen Seite verpflanzte Händel, den kirchlichen Kanon der Italiener verlassend, entschiedener hier als im Israel, die gesunden Keime der alten Kunst in einen fruchtbareren Grund, der die volle prangende Entwicklung der köstlichen Pflanze ohne die Verkümmerungen und Verwachsungen gestattete, die an der Dürre des alten Bodens hingen. Auf der anderen Seite schwang er sich in einem Adlerflug über die Formlosigkeit und den geistlichen Sensualismus der deutschen Passionen hinweg. In dieser Freiheit that er, was die größten Maler Italiens thaten, als sie sich von den überlieferten Typen, von den kirchlichen Conventionen lossagten und das Heilige der Religion dem Kunstgesetz der Schönheit und Wahrheit einordneten, ohne daß er dabei, wie es Michelangelo wohl geschah, die Bescheidenheit der Natur verletzt hätte; er that sich ab von den Vortheilen des Nationalen, des Traditionellen, des Confessionellen, aber er hob das Religiöse und Göttliche in die Anschauung einer reinsten Menschlichkeit empor, in einer geistigen Freiheit, die das Edelste was die deutsche Natur später in der Epoche ihrer klassischen Geistesbildung am herrlichsten auszeichnete, vorwegnahm. Zwischen den beiden Abwegen, in die alle religiöse Kunst so leicht verirrt: entweder über der Befangenheit in dem heiligen Stoffe die künstlerische Freiheit zu verlieren, oder diese Freiheit behauptend den Ton der Weihe, den die Ehrfurcht vor dem Göttlichen erfordert, einzubüßen, ging der Tondichter in einer wunderwürdigen Sicherheit mitten hindurch. So daß der Höhepunct der religiösen Tonkunst, der hier erstiegen war, zugleich einen Endpunct bezeichnet, hinter dem die Fortsetzung der späteren Meß- und Passionscompositionen fast nur noch ein antiquarisches Interesse bieten konnte.

Treten wir einen Schritt zurück, um in einem Blicke zu überschauen, welche Revolution in diesen Werken der sieben Jahre durchlebt

war. Eine Ode neuer Dichtung über ein altes weltgeschichtliches Ereigniß, dessen Schluß in ein mythisches Musikfest verwebt ist; eine Trauerklage ganz localer und nationaler Natur über einen jüngsten Todesfall; eine Trauerklage über einen Heldenfall aus ältester Zeit auf Grundlage einer überlieferten ächten alten Dichtung; ein gemüthlich friedlicher lyrischer Wettstreit der beiden Grundgefühle unmittelbarster musikalischer Natur, der Sinnesweise der gegenwärtigen Geschlechter entschöpft; ein machtvoller Volkshymnus auf die alte Überlieferung einer Sieges- und Wunderfeier der Befreiung des Volkes Israel aufgebaut; ein Oratorium der gesammten christlichen Menschheit, ganz aus dem Worte Gottes zusammengestellt aber nicht zu gottesdienstlichem Zwecke, sondern zu einem freien Kunstgebilde gestaltet: gewiß, das waren keine eintönige italienische Fabriktexte von wechselnder Plattheit und Schwülstigkeit! Solche Texte waren in Wahrheit seit dem griechischen Alterthum der musikalischen Kunst nicht wieder zu Theil geworden! Selbst die herrlichen Bibelworte in den Händen der Meister der mittleren Zeiten waren über der kirchlichen Benutzung gar zu mechanisch geworden; hier waren sie Einmal auf das Neueste Örtlichste und Besonderste angewandt, das anderemal auf das Allgemeinste und Weitverbreitetste bezogen, das dritte und vierte Mal national isolirt auf den Grundlagen großer mythisch-geschichtlicher Ereignisse. Es gab in diesen Texten keine zusammengesetzte, rasch vorübergehende abenteuerliche Begebenheiten, darauf angelegt, die begleitenden Gesangstücke wie in der Oper in vielerlei disparaten Gegensätzen wechseln zu lassen, was nothwendig auf eine flachere Zerstreuung hinauslief; höchstens bildete hier eine vorausgesetzte oder vorausgegangene, im Hintergrunde gehaltene, in der Einbildungskraft nur aufgefrischte Handlung die Folie, auf welcher die Musik aufgetragen war in aller Tiefe gefühlvoller Durchdringung. All jener leichten zierlichen Galanterie des Operngesanges, aller modernen Abglättung, aller schwächlichen Sentimentalität, allem einseitigen subjectiven Lyrismus war in der bloßen Natur dieser Textdichtungen vorgebaut. Eine ganz neue

Objectivität war hier errungen in der weitesten historischen Ausbreitung über den denkbar größten Gegenständen: wie in einem beabsichtigten Universalismus bewegt sich der Tondichter in den weitesten Zeitsprüngen von der hebräischen Urzeit zu der englischen Gegenwart, von der altgriechischen zu der allgemein christlichen Welt, in jedem einzelnen Werke in eine ganz andere Örtlichkeit und Zeitlichkeit versetzt, in jeder sogleich ganz heimisch. Wenn in den Opern die Hörer durch die gleichmäßige Behandlungs- und Betrachtungsweise, in der hier alle Gegenstände aller Welt über einerlei Leisten geschlagen und mit einerlei Firniß überzogen waren, überall in Einerlei Sphäre festgebannt wurden, so trieb sie hier die Natur der Texte und der entsprechenden Musik in alle Zeiten und Völker hinaus. Während in den Opern Alles in das Einzelinteresse der in die Schicksalsränke eingesponnenen Personen auslief, ist hier von aller Persönlichkeit ganz abgesehen: wo es sich um die Anliegen ganzer Völker, halber Welttheile handelt, wo auch die Klage um einzelne Todte sich an die Theilnahme ganzer Völker wendet. Von dieser Seite waren diese Stoffe für Händel dieselbe Schule, die Shakespeare in der Beschäftigung mit seinen englischen Geschichtstücken durchmachte, wo er zuerst umständlicher lernte, seine Gestalten in das Volksleben verwickelt zu zeigen und ihren Charakteren dadurch einen großartigeren Hintergrund zu verleihen. So that auch Händel, als er weiterhin mit ganzer Ausschließlichkeit wieder zum Drama zurückkehrte. Daß er dieß thun werde, hätte ein scharfer Beobachter vielleicht schon über der Betrachtung jener undramatischen Werke selber ahnen mögen, in welchen zwar die dramatische Form, aber nirgends der dramatische Stil, die Sprache des unmittelbaren Lebens aufgegeben war, selbst nicht im Messias. Ein solcher Beobachter hätte vielleicht auch aus der bloßen Natur der Dinge voraussagen können, daß die Rückwendung zum Drama einem Künstler wie Händel unvermeidlich werden würde. Die Stoffe, die Texte, die Dichter solcher Texte über solche Stoffe waren nur schwer, nur selten wieder zu erwarten. So saftvolle Reste ursprünglicher Volkslyrik wie jene hebräischen gibt es einfach nicht wieder. Die mannichfaltigen

Anlässe zu hymnischen Preisgedichten wie die Pindarischen, in welchen sich persönliche, örtliche, nationale, mythische, geschichtliche Beziehungen wundervoll durcheinander wirken ließen, gab es in diesen prosaischen Zeiten nicht mehr. Lyrische Stoffe von der Fruchtbarkeit, der Gesundheit und typischen Allgemeingültigkeit wie im Allegro sind überhaupt nur ganz wenige denkbar, weil alles Lyrische so natürlich in das Kleine und Persönliche verläuft. Weitere Aufgaben geistlicher Musik zu suchen, damit hätte sich Händel in eine Richtung begeben, die nicht mehr lebendig in die Zeitinteressen verwebt war; davon hatte er, seinem ganzen Verhalten zur kirchlichen Musik zufolge, die bestimmte und ganz richtige Ahnung. Was allein die künstlerischen Bedürfnisse und Begriffe der Zeit befriedigen konnte, was allein dem Stande der Bildung, was allein der künstlerischen Freiheit entsprach, war nur die dramatische Form, über die hinaus im Poetischen wie im Musikalischen nichts zu denken ist; die Quelle zu stets neuen musikalischen Ideen war nur hier zu suchen. Diesen unersetzlichen Vortheil hatte Händel in seiner Thätigkeit für die Bühne durchschauen gelernt, trotz allen ihren Verderbnissen; fortan aber meinte er jene Vortheile festzuhalten ohne diese Verderbnisse, indem er zu der dramatischen Form zurückkehrte, aber nicht zu der Bühne.

Alle späteren Werke Händels, ob sie christliche Legende oder hebräische Sage oder griechische Mythe darstellten, ob sie Oratorien hießen oder nicht, waren musikalische Dramen. Diesen Namen hat Händel einmal selbst dem Herakles gegeben, den er Allen hätte geben sollen. Schon eine Reihe seiner früheren oratorischen, d. h. nicht für die Bühne berechneten Werke (Acis, Esther, Athalia, Debora) waren in dramatischer Form geschrieben; sie waren in der That nichts als Opern, nur über ursprünglich englische Texte gesetzt oder umgearbeitet über umgearbeiteten ins Englische übersetzten Texten, von ernsterem Inhalte, von bestimmterer Localfärbung, und von einer breiteren Behandlung des Chors, als die Bühne sie gestattet hätte; die drei hebräischen darunter standen schon ihren Stoffen nach mit der

Oratorische Dramen.

Hauptzahl der späteren in einer engsten Verwandtschaft. Gleichwohl sind sie noch durch eine merkliche Kluft von den späteren getrennt. In Esther handelt es sich noch um eine bloße Personenintrigue wie sie in der Oper gewöhnlich waren. In Debora und Athalia ist zwar in dem massenhaften Eingreifen der Chöre schon das würdige Vorspiel dessen zu erkennen, was nachher im Maccabäus so vollendet dasteht; doch ist in Athalia noch der zweite und dritte Act wie zu einer Cantate gestaltet, in welcher die religiöse Färbung mehr als die dramatische Bewegung vorsticht. In allen dreien fehlt es der Zeichnung der Charaktere an ausgeprägten Zügen. In Debora ist die Figur der Jaël (wie bei den Malern gewöhnlich auch die Gestalt der Judith) nicht einmal, wie Chrysander sagt, die einer „vollblütigen Israelitin", zu ihrer That ohne jede Anlage. Esther und Athalia sind den gleichnamigen Dramen von Racine nachgebildet, so daß man an einzelnen Stellen der Händel'schen Athalia noch Racine's Worte wieder erkennt; die Fehler dieser Originale haben schädlich auf die Musikdramen herübergewirkt. Wenn man nach der Exposition im ersten Act von Racine's Tragödie noch den Traum der Athalia im zweiten Acte erzählen hörte, so weiß man den ganzen Inhalt voraus und hat sich dann noch durch $3^1/_2$ interesselose Acte durchzuschleppen durch eine farb- und bewegungslose Handlung ohne spannende Motive, in der zuletzt die Katastrophe hereinbricht ohne Rath und That von irgend einer Seite; so ähnlich ist es in dem Musikdrama geblieben. Das flache romanische Vorbild hat noch nicht über eine gewisse rhetorische Oberflächlichkeit hinaus geführt; das ward anders, als nach dem Zwischenspiel jener undramatischen Werke Händels an Alle, die in England Verse machen konnten, die stille oder laute Ansprache erging, dem Tonkünstler fortan gleich würdige Unterlagen für seine tiefsinnigen Töne zu schaffen. Die Texte der oratorischen Dramen seiner letzten Zeit sind von sehr verschiedenem Werthe unter sich. Das Eine kann wie Joseph noch sehr an die alten Opern zurückerinnern, ein Anderes wie Alex. Balus ist als Ganzes die Composition eines dürftigen Poeten, wie reich es zwar an ariosen

Schmuckperlen ist. Wieder Andere, wie Salomo, leiden Mangel an dramatischer Handlung, oder wie Maccabäus an bestimmten Charaktergestalten; immer bleibt eine Reihe übrig, in welchen Handlungen von größerer innerer Bedeutung, in schärferer historischer Zeichnung, in gesunderer psychischer Motivirung, zum Theil mit so umsichtiger Weisheit zu einem dramatischen Bau gestaltet sind, daß man den strengsten ästhetischen Maasstab daran legen darf. Die musikalische Sprache ist technisch dieselbe geblieben die sie immer war, geistig aber hebt sie sich an der Wegweisung der weiter zielenden Texte in erstaunliche Höhen und senkt sich in unergründliche Tiefen, wo all die verderbten Miasmen, welche die phantastischen Opernstoffe im Stile der Amadisthaten angekränkelt hatten, von selber zerstoben. Die Handlungen sind wie im antiken Drama meist in die Ferne gerückt und hinter die Scene geschoben, damit das Spiel nicht dem Gesang, die Poesie nicht der Musik, die äußerliche Action nicht der vollen breiten Entwicklung der Gefühlsbewegungen, der Gemüthshandlung, den Weg vertrete; die Stoffe der hebräischen Sage, die den christlichen Geschlechtern bekannt sind, waren eine glücklichste Wahl zu diesem Zwecke. In den vollkommensten dieser Dramen, wie im Samson, der seiner Thatkraft beraubt ist aber auf Thaten zurück und vorausschaut, wie im Jephtha der sich zu einer That verurtheilt hat gegen die er sich sträubt, besteht die ganze Handlung wesentlich in rein innerer Seelengeschichte. Es ist eine andere Art geläuterter psychischer Handlung, in einer anderen Art von musikalisch gereinigter Behandlung an die Stelle der äußeren Schauwerke und der trivialen abenteuerlichen Vorgänge, eine andere Art von Katastrophen an die Stelle der Intriguenknoten der Opern getreten, in einer Weise, die diese Stücke zu allen früheren, ja zu allen späteren Musikdramen ganz außer Vergleich stellt. Von Händels Operntexten taugt vielleicht als Ganzes nicht Einer, wie reich an einzelnen Schönheiten sie seien; diese oratorisch-dramatischen Texte sind zum Theil Muster- und Meisterstücke von musikalischen Unterlagen, Zeugnisse von der durch und durch musikalischen Anlage jener Zeiten. Kein heutiger

Poet, der auf die einzelnen Reimstücke dieser Werke mit Verachtung herabsähe, wäre im Stande aus einer Ovidischen Metamorphose einen Musiktext wie Acis zusammenzustellen; damals besaßen nicht wenige, sonst schwache Köpfe das Talent, solch einen musikalisch-poetischen Park zu einem kunstvollen Ganzen reizend anzulegen, wie manche Staude vom Heerweg sie auch hinein verpflanzten. In fast allen diesen Dramen, dieß wurde oben bereits mehrfach angeführt[1], erhalten die Handlungen ihre größere Vertiefung dadurch, daß sie auf das große Volksleben aufgezogen sind; der größere geschichtliche Inhalt bildet sich die größeren Formen des Ausdrucks wie absichtlos von selber an; die Charaktere sind der egoistischen Vereinzelung der handelnden Persönlichkeiten der Oper entnommen. Darin rücken diese Werke auf die Höhe jener historisch-mythischen Dramen Shakespeare's, deren Charaktere ebenso in die Bewegungen wichtiger Völkeractionen hineingestellt sind; dieser große Zug trennt des Dichters letzte Periode, in welcher die Tragödie vorherrscht, von der früheren, in welcher das Lust- und Schauspiel überwog das diesen weiteren geschichtlichen Hintergrund nicht kennt, in derselben Weise wie Händels oratorische Dramen von seinen Opern, die dieses Hintergrundes ebenso entbehren.

[1] S. 128 u. f.

Wir haben oben[1] angedeutet, daß dieser fesselnde Wendepunct in beider Künstler Bildungsverlaufe mit Beider Lebens- und Seelengeschichte verwebt erscheine; dem, der Shakespeare nicht allein in die Tiefen seiner Kunst sondern auch seines Lebens zu folgen sucht, fällt in dieser Vergleichung ein besonders überraschender Zug auf. Die ethische Lebensweisheit Shakespeare's reifte in einem großen inneren Kampfe, den man in spärlichen Winken über seine Lebenslage und in breiten Darstellungen seiner ersten selbständigen Dramen verfolgen kann; einem Kampfe, in dem er über die ächten und unächten Werthe der menschlichen Dinge nachdenkend zu einer grundtiefen Abneigung gegen alles heuchlerisch erlogene Scheinwesen gelangte, das die bloße äußere Gestalt des Menschen täuschend entstellt, das Verhältniß seiner Beweggründe zu seinen Handlungen fälscht, die gesellschaftlichen Kreise

[1] S. 341.

durch Scheinunterschiede äußeren Ranges scheidet, und die reinere Seele, die um die richtige Schätzung des Menschenwerthes nicht betrogen werden möchte, überall beirrt: Shakespeare's Zerfall mit der Schauspielkunst, die aus dem Scheine eine Art Beruf macht, muß auf diesen Grundzug seines Geistes und Charakters zurückbezogen werden. Als Händel die Oper und die Bühne verließ, hatte er, so wissen wir, in eine Katastrophe äußerer Schicksale verwickelt eine ähnliche Krise durchlebt, die bei Shakespeare ganz sittlicher Natur war, in ihm aber nur in ganz ästhetisch künstlerischer Sphäre sich vollzog. Im Menschlichen war Händel auch darin Shakespeare gleich, daß seiner Natur alle Unwahrheit Heuchelei und Ostentation ganz fremd war, daß ihm die Flunkerei und Eitelkeit der Welt so wenig wie jenem am Herzen lag, daß es ihn wie jenen von allem Schein und Namen zum Wesen der Dinge zurücktrieb. Diesem Charakterzuge entsprach es nun im Künstlerischen in einer glänzenden Weise, daß er mit der Oper, mit der Bühne Alles auf Einen Schlag abwarf, was seine Kunst noch in die Fesseln der Mode und des zufälligen Zeitgeschmacks legte; daß er allem Scheinwesen, allem Flitter und Blendwerk der Scenerie und der äußeren Effecte, aller zerstreuenden Bestechung des Auges entsagte und gleichsam ein künstliches Dunkel um seine Werke schuf, um fortan den Einen zukömmlichen Sinn des Gehörs allein zu beschäftigen; daß er wie in bewußter Absicht und Einsicht sein Musikdrama ungefähr auf die Stelle der Einfalt zurückschob, auf welche zu Shakespeare's Zeit die einfachen Bildungsverhältnisse die Schauspielkunst gestellt hatten, da man die Mittel des Scenen- und Coulissenwesens noch nicht kannte. Im Gegensatze zu dem Alterthum, das sich der Verbindung aller Künste freute, that sich Händel aller fremdartigen Mittel ab, um auf die Tonkunst und ihre eigensten Kräfte beschränkt das Höchste zu leisten; und seine weise Verwendung aller der reichen musikalischen Kunstmittel, die das Alterthum nicht besaß, machte ihm möglich, indem er sich aus einem Spieler in einen bloßen Leser, Redner, Orator verwandelte, ohne alle plastische Mittel eine noch plastischere Kraft der Darstellung

in seinen oratorischen Bildern zu entfalten als in seinen Opern. Er verließ den Bühnendienst, wie er den Schul- und Kirchendienst bei Seite hatte liegen lassen, um die Freiheit seiner Kunst durch nichts beengen und ihre Macht durch nichts Äußerliches bedingen zu lassen. Und eben darum ist Händel so ganz der Mann nach unserem Herzen, weil er nun auf diesem letzten Standpunct seiner Reife die letzte der drei Positionen aufgab, die seiner Kunst einen Zwang von Conventionen auferlegen mußten. Er war seit seinen frühesten Lehrjahren den Traditionen der Schule, der Technik und des Handwerks entflohen. Der reinen Instrumentik, in die sich die Schulkunst damals anfing zurückzuziehen, hielt er sich daher so gut wie entfremdet. Er begann bei den Burlington und Chandos auf äußeren Anlaß, auf das Andrängen der Dilettanten Instrumentalsachen zu schreiben, Concerte auf das Spiel strebsamer Solisten berechnet, die er aber noch lieber, meint der Biograph, den Männern des Fachs und Berufs zu schreiben überlassen hätte; er machte dergleichen, was seine Selbstwiederholungen bezeugen, ohne inneren Drang und sprach gelegentlich in Geringschätzung von solchen seiner Arbeiten, die ihm nichts als eine Vorschule für seine Begleitungskunst waren. Ganz ebenso war Händel von früh auf dem Zwang, den ihm die kirchlich-gottesdienstliche Bestimmung der Tonkunst bereitet hätte, aus dem Wege gegangen. Er, den es immer nach neuen Aufgaben, wie er einmal an Jennens schrieb nach neuen „eigenthümlichen Ideen" verlangte, er wollte sich losmachen von den lange vererbten Pedanterien der Contrapunctik, in die vormals und noch die Schulkunst am breitesten eingenistet war; er wollte die stets betretenen Pfade nicht nachtreten, das ewig Wiederholte nicht wiederholen; die Psalmsätze, die er für den Herzog von Chandos zwar in gottesdienstlichen Zwecken setzte, geriethen ihm unwillkürlich zu hebräischen Nationalgesängen; an die oft behandelten Texte eines Tedeums das Aufgebot einer großen Originalität zu wenden, reizte ihn nicht, daher er bei dem Utrechter und Dettinger Tedeum fremde Musik nur überarbeitet hat. Vor diesen beiden Zweigen der Schul- und Kirchen-

musik hatte Händel Schutz in den Freiheiten der weltmännischen Bühne gesucht, wo er dann doch wieder anderen Nöthigungen anderer Überlieferungen verfallen war. Jetzt schüttelte er mit dem Theater auch das letzte ab, was seiner Kunst von Zufälligem und Willkürlichem anhaften konnte. Man muß sich in den ganzen Stand der Musik- und Bildungsgeschichte jener Zeiten versetzen, um nur einigermaßen richtig zu überschlagen, was in jenem ersten Kunstinstincte, was in dieser letzten Kunstthat des bewußt gewordenen Geistes Alles gelegen war, in der er alle Vortheile, die aus den bloßen Räumlichkeiten, aus der Betheiligung des Gesichtsinns im Theater, aus der Unterlage der Stimmungsgefühle der Menge in der Kirche entstehen, dahingab in dem stolzen Selbstgefühle, sich in einem religiösen Werke wie der Messias sogar die idealen Stätten selbst bauen zu können, welche die Stimmungen deren er bedurfte durch die bloße Kraft der Kunst hervorriefen, — Tempel, wie der erst entzückte Bewunderer des Israel schrieb, in die man mit größerer Feierlichkeit gehen sollte, als in die Kirche, weil die Art der Thätigkeit den Ort, nicht der Ort die Thätigkeit weihe.

Seinem Abgang von der Bühne hatte Händel selbst in einem instinctiven Gange allezeit vorgearbeitet. Er hatte stets festgehalten an dem Concertartigen des italienischen Musikdrama's, an den streng abgerundeten musikalischen Formen wie an den edlen Stoffen der „ernsten" Oper; alle theatralische Manier war ihm immer fern geblieben. Er hatte das Joch der Theatersänger so gut wie nie getragen das er nun völlig abwarf; er hatte auf der Bühne dem Geschmack der Menge nie gehuldigt, wo er sich hier nun in den Hörern seiner unaufgeführten Dramen ein ideales Publikum, eine ästhetische Aristokratie von ganz anderem Schlage erzog, als der Standesadel in den Opernlogen gewesen war. Und in dem Augenblicke, da er die zahlreicheren Massen des Bürgerthums in seine Säle lockte, sichtete er wieder durch die Entfernung alles Schauwerks den Pöbel von vornherein aus, weil es ihm galt den Geschmack zu veredlen, nicht ins Gemeine herunterzuziehen.

In diesen Läuterungen allen vollendete er die in den undramatischen Werken begonnene Reformation, die ihn zum Haupt der größten Musikepoche machte; er führte in diesen seinen letzten Werken, durch die er seine, durch die er die italienischen Opern in England vergessen machte, das Musikdrama, die germanische Oper (möchte man sagen), außerhalb der Bühne zu einem höchsten — (die Worte wohlwägend sagen wir nicht zu einem letzten, aber zu einem höchsten) Ziele; er ward durch diese Werke der eigentliche Gründer der großen, erhabenen dramatischen Musik als den man Gluck gewöhnlich, und nur darum preist, weil jene oratorischen Musikdramen in der Geschichte der Oper nie genannt worden sind, da sie einmal den Namen nicht tragen und für die Bühne freilich nicht bestimmt waren. Es ist dieß nicht die einzige Schädigung, die diese Werke durch eben dieses ihr höchstes Verdienst sich zugezogen haben. Händel selbst hat in der Zeit, da er noch in das Bühnenwesen verstrickt war, die Esther 1731 zur Aufführung gebracht, den Chor zwischen Orchester und Bühne gestellt; er schien demnach kein Arg dabei zu haben, die Stoffe der heiligen Geschichte auf die Bühne zu bringen. Man sieht es als eine Wohlthat an, daß der Bischof Gibson die Darstellungen solcher biblischer Dramen untersagte. Zum inneren Vortheile der Kunstarbeit schlug diese Scheidung von der Bühne unbestreitbar aus, zum Vortheil allgemeinerer Anerkennung gereichte sie dem oratorischen Drama nicht. Achtsame Kenner der Zeit wie Chabanon, die sich viel von der neuen Kunstgattung versprochen hatten, sahen sich bald getäuscht. Sie mußten sich überzeugen, „daß man die Menge nur faßt durch das Auge, weil sie was sie nicht sieht nur mit Zerstreuung und wenigem Interesse hört, weil sie zu leichtsinnig ist, sich die lebendige Anschauung durch Lesung der Worte vermittelst der Einbildungskraft zu ersetzen, zu unaufgelegt, mit dem Papier in der Hand zu hören." Dieß wird zum besten Theil erklären, warum die oratorischen Musikdramen Händels selbst in England der richtigen Schätzung in der großen Gesellschaft entbehren, und entbehren werden. Wollte man Wind und Sonne zu einem ehrlichen Wettkampf

der späteren Bühnendramen mit diesen älteren ungespielten richtig theilen, so müßte man eine Weile einmal das Experiment anstellen, die letzteren auf die Bühne zu bringen, Mozart und Gluck aber, und Meyerbeer und Wagner im Frack zu singen. Von einem kunstsinnigen Dirigenten, von verständigen Sängern und einem verstehenden Orchester zur Aufführung gebracht, würde die Mehrzahl jener Händel'schen Dramen die große, an Adel und Reinheit mit nichts zu vergleichende Wirkung machen, die man auf der Bühne von der wiederbelebten Antigone erfahren hat. Unser Schiller hatte zu der Oper, weil sie der servilen realistischen Nachahmung durch die bloße Natur der Musik entzogen ist, das Vertrauen gehabt, daß sich aus ihr wie aus den Chören der alten Dionysosfeste das Trauerspiel in einer idealeren Gestalt losringen sollte. Die Oper, wie er sie kennen lernte, täuschte dieß Vertrauen. Hätte er Herakles Semele oder Acis, Samson Jephtha oder Belsazar in solch einer würdevollen Gestalt auf der Bühne gesehen, er würde geurtheilt haben, daß die ganze neuere Zeit in keiner anderen Kunstgestaltung dem ächten Geiste des Alterthums so nahe gekommen sei.

Darin liegt nun der größtdenkbare, und ein diametraler Gegensatz zwischen Shakespeare und Händel, daß dieser in seinen ersten Nachbildungen und letzten Ausbildungen des Musikdrama's an der Erneuerung der antiken Form, welche die florentinischen Erfinder der Oper bezweckt hatten, im eigensinnigsten Glauben oder Aberglauben allezeit festhielt, da Shakespeare dagegen in der epischen Ausdehnung seiner Stoffe, in der Abwerfung aller stehenden Formen, in der Mischung ernster und komischer Bestandtheile, seine Dramen — ersichtlicher Weise in ganzer Bewußtheit — so weit als möglich von der Gestalt der alten Tragödie entfernte, die ihm sehr wohl bekannt war. Mit welchem Kunststück unserer vergleichenden Betrachtung werden wir nun wohl beweisen, daß auch in dieser, und gerade in dieser Divergenz der dichterischen und musikalischen Bahnen der beiden Männer die Convergenz ihrer Kunstbegriffe und Prinzipien eben so wohl zu entdecken, ja eben hier am größten und erstaunlichsten ist?

Festhalten des Händel'schen Musikdrama's an der Form der antiken Tragödie.

Die italienische Oper hatte frühe begonnen, in Abweichung von der streng antiken Form dem Vorbilde des neueren Drama's in der größeren Ausbreitung thatsächlicher Handlung, in der Verbindung von Ernst und Scherz, in dem Streben nach realistischer Naturwahrheit zu folgen. Die Anfänge dazu lagen schon bei Scarlatti vor, und die Neapolitanische Schule bildete diesen Zug nach größerer dramatischer Beweglichkeit weiter aus. Dieser Weg führte mit einer Art Nothwendigkeit zu der Ausbildung eines vollen Gegensatzes der opera seria in der opera buffa. Die conventionelle Hyperidealität der romantischen Oper forderte durch ihre unnatürliche Verstiegenheit zu der entgegengesetzten Übertreibung, zu dem platten Übersprung in die überrealistischen Conventionswidrigkeiten der Scherzoper geradezu heraus: man gefiel sich darin, in den Stoffen aus der Wundersphäre in die gemeine Alltagswelt, von den heroischen Figuren zu Caricaturen, aus dem Pathos in die Posse, aus dem hohen Stile in das niedrigste Genre herabzusinken. Und demgemäß durchbrach man auch in den Formen alle Satzungen der ernsten Oper ebenso: an die Stelle des Kastraten trat der Baß, der in der opera seria sehr dürftig abgefunden war; statt des Marini'schen Bombastes sang man Schnurren im Volksdialect; die breiten auf großen Gefühlssituationen ruhenden Rundstrophen wichen lebhaften Ensemblestücken und einem Sprechgesange, der oft noch das hastigste Tempo einer plappernden Rede überbot; die musikalische Accentuistik, sagten wir schon oben[1], haftete nicht an dem Empfindungstone sondern an dem Redetone der Texte, denen sie durch das Dick und Dünn der Gesten und Geberden, der plastischen Stellungen und Bewegungen zu folgen hatte. Und wie man so in der musikalischen Declamation bis zur carikirten Nachahmung der albernsten Conversationsunarten kam, so fiel man auch in der musikalischen Malerei, noch in der neuesten Zeit, herab bis zu „Hustenarien, Schnupfen- und Seufzerduetten, Rauchpfeifentrios, zu Hundebellen- und Dudelsackchören und allen Naturtönen und Späßen eines hausbackenen Philisterthums". (Marx.) In Frankreich folgte die Operette demselben

[1] S. 298.

Zuge, mit allen theatralischen Factoren zusammenwirkend den Gang der detaillirten Handlungen des gesprochenen Schauspiels nachzuahmen, was überall nur auf Kosten des Empfindungswesens, der eigentlichen Sphäre der Musik, geschehen konnte. Aus dem Lied, aus dem Vaudeville hervorgegangen, so daß ihr wie der Chanson das Salz des Gesellschaftstons, das Prickelnde, Pikante, Epigrammatische von Haus aus eigen war, ward die Operette nur eine Kehrseite des Vaudeville's, mit gesprochenen Scenen untermischt wie dort der Dialog mit Liedern; eigentliche Sänger der ernsten Oper hätten verschmäht hier zu singen; noch Mozarts deutsches Singspiel wurde von Schauspielern gesungen; so sichtlich sank hier die Musik zu einer bloßen Sclavin des Spieles herab. Diese Gattung, der Liebling der großen Welt welcher Goldoni lieber und nöthiger ist als Shakespeare, bildete sich in Frankreich unter dem Einflusse der Encyclopädisten, in einem ausgesprochenen Gegensatze nicht allein gegen die ernste Oper sondern auch gegen das hohle Pathos der französischen Tragödie, weiter aus zu der komischen Oper, die dann wieder zu einer Mischgattung ward, in der man Scherz und Ernst, Lustspiel und Trauerspiel verband. Grétry, der Meister in dieser Gattung, sollte in ihr wie Gluck in der ernsten Oper die Verbindung italienischer Schönheit mit der mehr deutschen Natürlichkeit, zu der die Encyclopädisten zurückriefen, hergestellt haben. Bei den Italienern selber freilich büßte sie durch ihre Annäherung an den älteren französischen Musikstil den Ruhm der Melodik ein, so gut wie die Operette. Weiterhin hob Mozart, seit er 1778 in Paris die französische Oper auf sich wirken ließ, die Mischoper in Deutschland in eine höhere Sphäre hinauf. Sein gemischtes doppelseitiges Naturell schien ihn ausersehen zu haben, von dieser Seite der musikalische Shakespeare zu werden, schien ihn berufen zu haben zu dem kühnen Kunstwagniß, in buntscheckiger Verschiedenartigkeit Tragisches und Komisches, Erhabenes und Albernes, Grausiges und Possenhaftes, durch die Ausbreitung aller verbundenenen Sprach- und Sang- und Spielmittel über alle Momente der erweiterten Action, aufs zwang

loseste zu mischen. Die Versuche, die Grenzgebiete der Musik nach den geistigen Seiten des Menschen hin zu erweitern, sind hier in einer anderen Richtung als wir beispielsweise in Händels betreffenden Sätzen fanden, in der Bestrebung, dem Spaß- und Intriguenhaften in aller deutschen Gefühligkeit eine Gemüthsseite abzugewinnen, in einer genialen Weise aufs weiteste getrieben. Mozarts Ehrgeiz war, neben und innerhalb dieser dramatischen Naturalistik die formale Schönheit der Italiener wieder zu all den Ehren zu bringen, die man den Grétry und Gluck versagte; die Mäkler konnte auch Er nicht befriedigen. Es gab Deutsche, die nun wieder das melodistische Prinzip der Italiener, wesentlich in das Instrumentale gelegt, zu vorschlagend fanden auf Kosten der wahrhaft dramatischen Forderungen, die dem Orchester untergeordnet blieben; den Italienern auf der anderen Seite hielt ihn seine kunstreiche instrumentale Technik verbunden mit der deutschen Empfindungsweise bis heute entfremdet. Was die Überordnung der dramatischen Zwecke der Oper über alle anderen angeht, so weiß man, daß die neueste deutsche Schule darin noch um vieles weiter gegangen ist. Es heißt aber nur die kühnere Illusion zerstören, die Schiller als das zugestandene Vorrecht der Oper gerade über alles beneidete, wenn man der Musik zumuthete, einer Handlung in ihrem natürlichen unaufgehaltenen Gange in jedem einzelnen ihrer Momente zu folgen; es heißt alle eigenartige Kraft und Natur der Tonkunst untergraben, wenn man alle musikalische Formen, alle rhythmische und modulatorische Beschlossenheit zu verwischen, alle Melodik (wie in der reinen Instrumentalkunst) nur zu vorübergehenden Motiven herabzusetzen, Spiel Sang Poesie und Histrionik in Ein Chaos durcheinanderzumischen strebt, statt den seelischen Theil, das Empfindungswesen in einer gegebenen Handlung, das in der Geistessprache überall nur zerstreut angedeutet ist, in der Musik ablösend in all der Verdichtung und Innigkeit zusammenzudrängen, die nur dieser Gefühlssprache eigen und möglich ist.

Diesen Gang der Oper nun in eine Ausgestaltung nach Analogie

des neueren Drama's machte Händel nicht mit, auch nicht auf Schritte. Er hätte das Genre, wie die Alten das nannten, die Rhyparographie, die Darstellung des Häßlichen und Gemeinen nie versucht, da ihm die Musik vielmehr als eine geweihte Zufluchtstätte galt, den Niederungen des vulgaren Lebens zu entgehen. Man dürfte sagen wollen: er that so weil er das Komische nicht darstellen *konnte*. Wer aber vergleichen kann, was er aus der komischen Figur seines Polyphem in seinem jugendlichen Acis in der späteren Überarbeitung gemacht hat und wer die feinen humoristischen Züge in einer langen Reihe seiner Opernarien kennt, der wird sagen daß er es nicht *wollte*, nicht *können wollte*, weil er es nach all seinen Begriffen von Kunst und Musik nicht *wollen konnte*. Er wußte, daß die Tonkunst keine komischen Kräfte besitzt; daß nach den Worten eines älteren Musikkritikers „zwanzig burleske Possen und zwanzig feine Epigramme Euterpe nicht zum Singen reizen"; er wußte daß er mit jedem Versuche des Komischen seine Kunst in den Schwank herabziehend in den Dienst possenreißender Spieler gebe. — Die Verknüpfung des Lust- und Trauerspiels in der Oper hätte Händel, selbst wenn er sich Shakespeare in bewußtester Absicht in Allem zum Muster genommen hätte, nicht wie Shakespeare unternommen. Denn er wußte, daß die Dichtung, die mit allen Kräften und Mitteln des Geistes arbeitet, durch die Beziehung beider gegensätzlicher Theile auf Eine Idee mit Beiden in einerlei Sinn zusammenwirken kann, daß die Musik aber, die über keine Ideen gebietet, nichts dergleichen vermag[1]. Der Biograph Mozarts sagte von der gemischten Grundstimmung des Grausigen und Heiteren im Don Juan, daß sie „nur selten nach einer oder der anderen Seite ganz rein und ungebrochen zum Ausdruck komme"; was wären Shakespeare's Mischungen, wenn man von ihnen dasselbe sagen müßte! — Händel hätte auch die Herablassung in die bürgerliche Sphäre allezeit verschmäht, wie Shakespeare that, der sich nur einmal, man glaubt gezwungen, ihr näherte. Möglich, daß es in Händels Natur so wenig gelegen gewesen war, sich von dieser Seite in der komischen Oper zu bewegen,

[1] Vgl. oben S. 299.

wie Mozart in der Sphäre der heiligen, der heroischen Musik, selbst nur der ernsten Oper nicht heimisch war; möglich doch auch, daß er diese mittleren Regionen, wo alle tieferen Leidenschaften und Gemüthserregungen schweigen, aus künstlerischem Grundsatz verschmähte; wenn man in Mozarts Figaro als eine für diesen Abgang entschädigende Eigenthümlichkeit den „Intriguenstil" rühmte, so hätte dieß Händel für eine Verwechslung von Handlung und Musik erklärt, da die Musik einen solchen Stil auch nicht von weitem kennt. — So endlich ging Händel auch auf die größere Ausbreitung der Handlung über viele kleingetheilte rasch wechselnde Momente von verwirrter Unterhaltung unter gehäuftem Personal nicht ein, weil dabei ein einheitlicher Kern des Empfindungswesens unmöglich festzuhalten ist. Bei naheliegendem Anlaß wich er der Ausmalung einer Handlung keineswegs aus; er hatte die Beispiele der lebendigeren bewegteren dramatischen Scenen um sich und vor sich liegen und gab die Beweise, daß er sich auf ihre Behandlung sehr wohl verstehe; aber er zog den eilenden Handlungen die weilenden vor, in deren Vorgrund die Momente stehen, welche dem Ausleben der Empfindung, und so der musikalischen Ausgestaltung allen Spielraum lassen. Die italienischen Opern waren nicht arm an belebter Handlung, nur daß alles Gewicht nicht auf sie, sondern auf die daran aufgereihten Gesänge gelegt war; in seinen oratorischen Dramen ging Händel noch einen Schritt zurück aus den romantischen und romantisirten Stoffen der Oper in einfachere den Heroen- und Mythenzeiten angehörige Materien und so auch aus der romantischen Form in die reinere der antiken Tragödie. Shakespeare vollendete in seinem Drama, in einer gesetzgeberischen Läuterung, nur das was in dem neueren Ursprunge des Schauspiels begründet war: das in seinem Vaterlande aus rohen aber durchaus volksthümlichen Anfängen heraufgewachsen war und auf dessen formale Ausbildung lauter lebendige Elemente einwirkten, unter welchen die Wiederbelebung der antiken Tragödie nur ein nichtsvermögender Theil war. Händel that nicht anders. Er hielt an dem Ursprung des Musikdrama's fest und bildete

es zu höchster Reinheit und geistiger Vertiefung aus wie *Shakespeare* mit seinem Volksdrama that, und kam dadurch freilich in die *ganz entgegengesetzten* Wege, da die Oper von den Florentiner *Begründern* ganz als eine Wiederbelebung der gemessenen, formstrengen *antiken* Tragödie entworfen war.

Damit bezeichnen wir nun freilich in dem Scheidewege des Dichters und des Tondichters einen gemeinsamen Richtweg, der auf Einen gleichen Ausgangspunct, aber doch auf einen sehr äußerlichen zurückführt; den wir aber auch keineswegs als jene innere geistige Übereinstimmung verwerthen wollen, die wir in diesem Falle in Beider Wegen entdecken. Zwar, selbst in ganz äußerlichen Dingen kann man überall die greiflichsten Bestimmungsgründe andeuten, warum das Musikdrama eben so scharf auf das griechische Vorbild gewiesen, wie das gesprochene davon abgedrängt wurde. Die stehenden Formen der alten Tragödie, Dialog, Erzählung, Chor, Wechselgesang u. s. f. hingen sich selbst dem romantischen Drama der Spanier (Calderon) an in dem stehenden Wechsel des trochäischen, assonirenden und gereimten Dialogs mit Octaven und anderen lyrischen Formen, der langen Reden mit Stichomythien u. dergl.; dem Musikdrama war dieß Festhalten an typisch wiederkehrenden Formen ungleich entsprechender, da der Musik die Beschlossenheit der Form weit natürlicher und unumgänglicher ist als der Dichtung. — Die bloße Existenz des Chors in der antiken Tragödie war völlig hinreichend, das neuere Schauspiel von ihrer Nachahmung abzuschrecken, völlig hinreichend, die Oper zur Nachahmung derselben zu bestimmen, — Es war natürlich, daß die antike Form auf das Schauspiel Shakespeare's keinen Einfluß übte, das ganz demokratischer Geburt war; es war eben so natürlich, daß die Oper, aus einem ganz aristokratischen Kreise hervorgegangen, auf die vornehmere antike Gestalt verfiel, die bis heute in ihr nicht überwunden ist. — Die antike Tragödie, die in ihrem engeren Bereiche in ausführlicher Darstellung einer Handlung nicht hätte hoffen können mit dem Homerischen Epos zu wetteifern, schloß in einer frei-

willigen Beschränkung die Hereinziehung der Handlung auf die Bühne aus; die romantische Oper belegte es des Breiten, wie unnatürlich der Musik an sich das Hereinziehen inhaltreicher, wechselnder, abenteuerlicher Action war; Händel ging daher zuletzt auf die einfachen Stoffe zurück, die er ihrem äußeren Verlaufe nach als bekannt voraussetzen durfte, wie die antike Tragödie die ihrigen. — Das ernste Drama der Alten war auf seinen einfach einheitlichen Bau gekommen durch die Beschränkung auf Einen Hauptmoment der gegebenen Handlung; das neuere Drama bei Shakespeare bezog die ausgedehntere Handlung auf Eine beherrschende Idee zurück und gab ihr dadurch eine erschwertere Einheit zurück; diesem letzteren Wege musikalisch, bei einer gleichen Ausdehnung der Handlungen, folgen zu wollen, wäre ein ganz eitles Unterfangen gewesen, da die Musik Ideen nicht ausdrücken kann. — Die alte Welt in ihrer großen Jugend hatte zur Blütezeit ihrer Tragödie noch nicht über viele Stoffe zu gebieten; sie nahm sie fast alle aus ihrer Heroen- und Mythenzeit, was sie unausweichlich über alle platte Realistik emporhob; der Oper lag in ihren reinen Anfängen, der durchaus idealen Natur der Tonkunst zufolge, nichts so nahe wie die Betretung dieser übermenschlichen Welt, deren Darstellung keine Kunst so natürlich kleidet wie die Tonkunst. Dieß führt uns auf den Punct, wo die auseinander gehenden Bahnen unseres Künstlerpaares an Einer Stelle zusammenlaufen in Ein gleiches, in gleich genialer Sicherheit ergriffenes Kunstprinzip des Festhaltens an dem Wesen der gegebenen Kunst und der gegebenen Kunstgattung. Die Florentiner mochten bei ihrer ausgeklügelten Nachahmung des antiken Dramas nur ganz äußerliche Motive gehabt haben; indem sie aber neben der antiken Form zugleich zu den mythisch-heroischen Stoffen der alten Welt zurückgriffen, auf die Händel in seinen letzten Dramen wieder ganz zurückfiel, faßten sie Gegenstände an, die dieser Kunstart noch besser als der alten Tragödie darum anpaßten, weil sie der Ausdrucksfähigkeit der Tonkunst in einem innersten Sinne einzig angemessen waren. Shakespeare hatte in seinem Drama die voll ausgebildete Menschen-

natur der neueren Zeiten mit all ihren vervielfältigten Bedürfnissen und Interessen, Kenntnissen und Bestrebungen, mit all ihren weiter gewordenen psychischen und geistigen Kräften und Hülfsmitteln, mit all ihren tiefer gelegten Triebfedern und Beweggründen an einer unendlich gestiegenen Mannichfaltigkeit der äußeren Lebensverhältnisse und der inneren Befähigungen zu schildern; ihm war in seinen großen Gemälden des Zusammenspiels zwingender Geschicke und freier Selbstbestimmung, der verwickeltsten Conflicte von berechneten Anschlägen und unberechenbaren Leidenschaften, das Aufgebot aller Vermögen des Geistes nöthig, wenn er in ausführlicher Darlegung seiner Charaktere die Entstehung, das Wachsthum, den Ausgang ihrer Handlungen im ganzen Umfang entwickeln sollte. Nichts der Art ist dem Tonkünstler aufgegeben oder möglich, dem ein für allemal versagt ist, irgend welche geistige Hebel mit seinen Kunstmitteln bezeichnen zu können. Charaktere und Handlungen, wie sie dem neueren Drama seit Shakespeare eigen sind, kann er ohne Zwang und Unnatur nicht zu seinen Vorwürfen nehmen wollen, weil ihm zu seinen Darstellungen des Menschlichen nicht die Sphäre des Geistes, sondern die der Empfindungen und Triebe, der Gefühle und Leidenschaften zugewiesen ist. Die Heroenwelt nun kennt nur eine Menschheit, die sich wesentlich eben in dieser primitiven Sphäre des empfindenden Seelenlebens bewegt, sinnlich starke Naturen, typische Charaktere von einfachen psychischen Umrissen, ohne viele geistige Triebfedern und Zwecke, ohne viel sittliche Grundsätze, ohne viel individualisirte Züge des Persönlichen: an dieser Stelle entwickelt sich aus der innersten Natur der Sache, warum das Musikdrama sich alle Zeit, und immer wieder, und bei Händel zuletzt in aller Ausschließlichkeit, den Stoffen der Heroen- und Mythenwelt zugeneigt hat und den Formen der antiken Tragödie, die sich ganz in diesen Stoffen bewegt. Es ist ganz ebenso natürlich, daß es sich eben so gern auf idyllische Stoffe geworfen hat, in die Kreise einer Menschheit, die nicht unter die Bedingungen eines verwickelten Lebens gestellt ist. Der Dichter, der in jeder Linie seines Drama's den denkenden

Geist der Zuschauer wach rufen kann, darf ihnen die menschliche Natur in ihrer unergründlichsten Heimlichkeit und Verschlagenheit zeigen, er darf ihnen in seinen Charakteristiken die schwerst zu lösenden Räthsel stellen; die Musik hat nichts was sie zu errathen geben könnte, da sie zu ihren Hörern nur von den unverstellten und unverstellbaren Gefühlen redet; sie kann nur ganz offene Karten legen. Wenn man Shakespeare's Charaktere mit Uhren in Glasgehäusen verglichen hat, die das Triebwerk offen legen das sie bewegt, so zeigen die Charaktere, welche der Tonkünstler schildern kann, wie eine Sonnenuhr die jedesmalige Zeit an ohne alle Maschinerie. Selbst die antike Tragödie schwor den Sykophanten wie ein unverträgliches Geschöpf gleichsam aus; die Musik hätte kein Mittel ihn zu zeichnen; die Intrigantin Here in Händels Semele wird in der offenen Gewalt ihrer Leidenschaftlichkeit gerade die heroischste Gestalt in dem Drama. Der Tonkünstler kann nichts als die große allgemeine Naturkraft der Triebe Empfindungen und Leidenschaften darstellen: dadurch werden alle seine Gestalten, welches Zeitalters sie seien, wesentlich typische Charakterformen von jener ursprünglichen Einfalt, wie sie die antike Tragödie darstellt, die daher nicht füglich wie die verwickelten Charaktere Shakespeare's verschiedenartig aufgefaßt und ausgelegt werden könnten. So springt die tiefe Unnatur in die Augen, die darin gelegen war, als man das Musikdrama, das Werk einer Kunst von inhärenter Idealität, das Händel daher in feinstem Kunstsinn ganz nach dem ursprünglich gegebenen Umrisse auf dem breiten Plateau idealer Höhe ausgebaut hat, auf das Niveau des platten Realismus modernen Alltaglebens herabzog. Die Frage, ob die Mischoper der neueren Zeit ihrer äußeren formalen Gleichheit wegen, oder ob das oratorische Drama Händels seines Rückgangs wegen auf Wesen und Natur der Kunst und Kunstgattung dem Shakespeare'schen Drama näher stehe, ist nach dieser Betrachtung für uns keine Frage weiter. Man wird dieß noch besser begreifen, wenn wir zeigen, daß die Übereinstimmung beider Künstler, die wir von jenem Ausgangspuncte des Kunstprinzips aus selbst in

dem ganz abweichenden Bau ihrer Dramen finden, in allen eigentlich wesentlichen übrigen Puncten ihrer Kunstpraxis vollkommen und gegensatzlos ist.

Wie entschieden bei Händel, seit er sich nur in den Heroenzeitaltern der alten Völker bewegte, der Rückgang auf die antiken Formen und Stoffe, wie ausgesprochen seine Gabe der geschichtlichen Accomodation war, so lag ihm doch nichts ferner als das Bestreben, in einer erkünstelten Alterthümelei ganz aufgehen und ihr zu Liebe die Vortheile seiner neuzeitlichen Bildung aufgeben zu wollen: in dieser Beziehung stellte sich der Tondichter wieder ganz auf gleichen Fuß mit dem Dichter. Shakespeare auch trat in den Tragödien seiner reifsten Jahre in das Alterthum des römischen Volkes, in die Urzeiten der nordischen Nationen, wie Händel in die der griechischen und hebräischen zurück; er schilderte treu die Natur solcher Zeiten, ohne aber darum alle die geistigen Triebkräfte, die der neueren Zeit eigenthümlich sind, ganz außer Spiel zu setzen. Genau so that Händel; der in seinen heroischen Dramen nicht gemeint war, die Empfindungstiefe und Fülle, die erst die christlichen Jahrhunderte in der Menschheit gezeitigt hatten, völlig Preis zu geben. Er wie Shakespeare waren gleich wenig geneigt, eine trennende Kluft zu ziehen zwischen den Stoffen, die sie der Urwelt entnahmen, und dem Verständniß, das sie an die Mitwelt forderten; jener sprach, dieser sang in den Formen, die dem lebenden Geschlechte begreiflich waren: über diese Grundbedingung aller dramatischen Wirksamkeit wollten sich Beide nicht wegsetzen. Daher ist denn gerade dort, wo man Shakespeare's Dichtung immer am höchsten bewunderte, in der dramatischen Charakteristik, die Annäherung der Beiden am stärksten zu erproben, so weit sich musikalisch geschilderte mit poetisch dargestellten Charakteren überhaupt zusammenstellen lassen. Man hat sehr lange Gluck und Mozart als die einzigen Meister musikalischer Charakterzeichnung, man hat den Einen als ihren Erfinder gepriesen; und es war nur natürlich, so lange man von Händel nichts als Israel Alexander und Messias und die Verstümmelungen von Samson und

Kunst der Charakterzeichnung.

Belsazar kannte, wo es freilich keine Charaktere gibt. Jetzt ist man doch schon so weit, daß es laut gesagt wird, es habe die Kunst der Charakteristik keineswegs erst mit jenen Nachfolgern Händels begonnen; man wird auch noch dahin kommen, zu gestehen, daß die Nachfolger in dieser Kunst der Sache nach von Händel um vieles weiter überboten, als der Zeit nach überholt sind. Schon die Zeitgenossen haben die plastischen Charakterbilder Händels bewundert und ihn darum mit den Rhetoren des Alterthums verglichen, wo ihnen die treffendere Vergleichung mit Shakespeare näher gelegen hätte. In den phantastischen Opern hatte es zu sehr an einer natürlichen Menschheit gefehlt, als daß dort diese Eigenschaft der Händel'schen Kunst in ihrem ganzen Umfang hätte hervortreten, als daß sie sich anders als in glücklichen Einzelbildern von Charakterzügen, wie sie sich aus einzelnen Momenten vorbrechender Empfindung und Leidenschaft entwickeln, hätte bewähren können. In seinen oratorischen Dramen aber sind die Gesänge alle, welche die einzelnen Momente darstellen, mit der gegebenen Natur und Sinnesweise der Handelnden immer so eigenartig verwachsen, daß sie von Einer Persönlichkeit auf die andere nie ohne Zwang übertragen werden können; sie sind zugleich in die jeweiligen Situationen so verwebt, daß man sie ohne Schaden nie herausheben, daß man sie herausgehoben nie völlig würdigen kann. In einem untrügenden Instincte fühlte Händel jeder seiner Gestalten ab, was die innere Harmonie und Consistenz ihres Wesens ausmacht; und er läßt sie dann, in erschöpfender Durchdringung, das was sie darstellen sollen überall in aller Selbsttreue darstellen; in dem Spiele der entgegengesetztesten Stimmungen und Bewegungen weiß er den angegebenen Grundton des Charakters durch die verschiedenartigsten Gesänge festzuhalten, ohne jemals aus dem Tone zu fallen. Dem Musiker sind Charaktere wesentlich nur in den großen Umrissen des Naturells zu zeichnen möglich; alle Charaktere sind daher in musikalischer Prägung vorschlagend von typischer Natur, wo die Charaktere Shakespeare's vorschlagend Individuen sind. Wie aber das Tiefste von Shakespeare's Charakteristik

dort liegt, wo er selbst seinen besondersten Portraitfiguren *zugleich* den Stempel von Gattungscharakteren aufdrückt, so liegt eben *hierin auch* das was den Charakteren Händels gegen jede Mitbewerbung den Preis sichert: wenn die Rückführung aller Motive auf die Empfindung seine wie alle musikalischen Charaktere zu Typen macht, so gibt ihnen die gesättigte neuzeitliche Gefühlsweise, die er ihnen leiht und die er nach der Natur der Dinge poetisch zu verwandeln weiß, sehr oft zugleich eine ganz individuelle Färbung. So treten Gestalten zu Tage von einfachster Handlungsweise und doch von der feinsten Gefühligkeit, die uns von heroischer Größe erscheinen und doch in einer persönlichen Vertraulichkeit nahe rücken, deren Empfindungen in eine allgemeine Wahrheit emporgerückt und doch stets auf ein ganz Besonderes bezogen sind. Wie weit dieß Vermögen, dem Allgemeinsten eine Besonderheit zu geben, bei Händel und seinen Textdichtern reicht, ist vielleicht nirgends bestimmter zu zeigen, als in der Allegorie von Zeit und Wahrheit. Es wird uns überall schwer, für allegorische Figuren, selbst in der Malerei die sie doch lebendig gestaltet vor uns stellt, eine sympathische Beziehung zu empfinden; in jenem Musikwerke aber wird Jeder, der ihm andächtig folgt, gestehen müssen, daß er in dem Lebensverlauf der Schönheit, der vor uns vorgeht, förmlich gezwungen wird, an dem abstracten Schemen zuletzt einen gerührten mitgefühligen Antheil zu nehmen wie an einem Geschöpfe unseres Fleisches und Blutes. Wir wollen, um an einigen Beispielen Händel'scher Charakteristik anzudeuten, was in dieser Richtung bei ihm zu suchen ist, nicht auf das Einfache und Selbstverständliche verweisen, nicht auf greifliche, bald schroffere bald feinere Gegensätze, wie in den beiden Richtern in Susanna, oder den beiden Schwestern in Saul, oder den doppelten Paaren von Freunden und Freundinnen in Theodora und Alexander Balus u. A., deren plastische Unterscheidung auch in einer holzschnittmäßigen Musikcomposition nicht ganz zu verfehlen wäre. Wir möchten lieber auf wenigen Beleuchtungen verweilen, an denen wir etwas klarer machen können, daß unsere Zusammenstellung der Händel'schen

Charakterzeichnung mit der Shakespeare'schen nicht aus der Luft gegriffen ist. Wir haben von Shakespeare vermuthet, daß er im Perikles dem großen Meister des Schauspiels, Burbadge, habe Gelegenheit geben wollen, einen Charakter auf allen Lebensstufen vom Jüngling bis zum Greise darzustellen; eine ähnliche Aufgabe hatte Händel im Saul, wo David in der kindlich-frommen Bescheidung des Hirtenjungen beginnt und diesen Grundzug weiterhin an keiner Stelle seiner Rolle verleugnet, in der er zwischen einer verschmähenden und einer schmachtenden Braut, einem verfolgenden König und dessen schützenden Sohne hin und hergeschaukelt wird und unter dem geheuchelten Vertrauen des Verfolgers zum Helden, und unter dessen Selbstverderb zum König emporwächst. — Wir haben früher gesagt, daß einen Helden der Liebe wie Romeo musikalisch zu schildern ein Ding der Unmöglichkeit sei; wenn aber irgendwo in Shakespeare's Sinn ein Geweihter der Liebe, der in der Knospe der Jugend von dem Wurme selbstverderbender Leidenschaft angenagt ist, musikalisch dargestellt worden ist, so ist es in der bloßen Skizze des Acis und der verhängnißvollen Vertiefung seiner träumerisch-andächtigen Liebe geschehen, in der kleinen nach ihm benannten Serenate, einer Gattung, der die Theorie jener Zeit geradezu zur Aufgabe stellte, nichts als zärtliche starke, der Verstellung und Rücksicht unfähige Liebe zu schildern; für den großen Haufen ist das freilich „Caviar". — In Shakespeare's Kaufmann hat man mit Recht den Takt bewundert, mit dem er den edlen Halbmärtyrer Antonio mit einer gewissen Apathie ausgestattet hat, die ihn unserer allzu lebhaften Theilnahme entrückt; in ähnlicher Meisterschaft verfuhr Händel mit der Märtyrin Theodora, die schon im Leben eine Heilige, der menschlichen Schwäche entzogen, über ein gewöhnliches Mitleiden hinausgehoben ist: ihre Arien alle sind in einer kälteren Höhe gehalten; in Einer („O könnt' dort hinauf ich dringen") lag eine verführerische Gelegenheit vor, sie in verzückter Todessehnsucht aufgelöst zu zeigen: der Tondichter bog lieber in die Malerei eines dargebotenen Bildes aus, als mit einer krankhaften Gefühlsüber-

steigerung rühren zu wollen. — Mit dem gleichmäßigen Wesen dieser fromm-keuschen liebenden Christenheiligen muß man die verschieden- und gleichartige Natur der keusch-frommen liebenden Israelitin Susanna vergleichen, wenn man einträgliche Studien in Händels Charakteren machen will. Das Bild der Bescheidenheit und Demuth, das in ihr entworfen ist, wird durch die ganze Reihe ihrer höchst gegensätzlichen Gesänge mit einer merkwürdigen Sicherheit des Griffels durchgeführt: ob sie selbst an die stille Bescheidenheit ihrer bräutlichen Zeit zurückdenkt oder scheinbar eitel ihr Wohlgefallen an dem schmeichelnden Preise ihres Gatten gesteht; ob sie mit niedergeschlagenen Augen die züchtige Rückhaltung als das Gesetz der Frauenwelt anerkennt oder mit kühner Drohung die bedrohenden Richter zurückschreckt; ob sie beklommen in banger Ahnung zu Gott betet, oder feurig über ihre Verfolger triumphirend für ihre Errettung dankt; ob sie diesen Verfolgern gegenüber in trotzigem Muthe frohlockend in den Tod gehen will, oder gleich darauf ihrem Gotte gegenüber in demüthige Ergebung zurückfällt. — Zu diesen beiden Liebenden, welch ein Gegenbild in der Semele! Der Dichter hat in ihr ein Wesen von eitler Selbstgefälligkeit entworfen, eine lebhaft heitere Natur, wie man sich wohl in moderner Vorstellungsweise die Mutter des Bacchus denken würde, ein Bild leichtsinnig unbedachter Überhebung, die sich durch ihr eigenes Übermaas selbst bestraft. Die Handlung zeigt sie ganz nur in den Wunsch verloren, den Rang der Unsterblichen zu theilen; nirgends sieht man sie zu dem menschgestalteten Gotte der sie liebt, vor dem sie nie eine Spur der Furcht oder Ehrfurcht anwandelt, in eine tiefe Leidenschaft verloren; die Liebe ihrer Schwester Ino zu Athamas ist dieser ihrer Kälte in einem trefflichen Gegensatze gegenüber gestellt. Der Tonsetzer hat diesen Charakter treulich genommen wie er gegeben war, ja er hat ihn, in der nur bei Shakespeare wieder zu findenden Selbstverleugnung, die den Effect unbedenklich der Wahrheit opfert, selbst treuer als der Dichter durchgeführt. Semele läßt sich gegen den rückkehrenden Geliebten, der sie über ihre Einsamkeit tröstet, in einem bereits früher[1] /S. 270.

angezeigten Gesange aus, der den Worten nach ganz hingebende Innigkeit athmet, dem Händel auch, überall sonst, diesen Ausdruck unfehlbar gegeben hätte: in ihrem Munde aber, aus ihrem rasch getrösteten lachenden Herzen wird es ein flach sprudelnder Erguß neckischer Koketterie. Solch eine Arie striche gewiß selbst mancher ernstere Kenner mit verzogenem Munde hinweg; jede Sängerin aber, die die Rolle auf der Bühne singen sollte, würde sich verbitten das Gesangstück verlieren zu sollen, das greller als alle übrigen den Charakter aufdeckt. — Eine schwierigere Aufgabe, als die beiden Götterfiguren in Händels Semele, ist vielleicht nie gestellt worden. Selbst die Alten haben nie gewagt, ihre Götter handelnd auf die Bühne zu bringen; sie gar in verliebter Schwäche zu zeigen, hätte nur dem Satyrspiele einfallen können. Man erinnert sich, was der junge Schiller aus der Semelemythe gemacht hat, eine Caricatur der schlimmsten Sorte; nichts der Art ist dem sonst schwachen Dichter der Semele (Congrève) geschehen. Es ist voll feinem Takt, wie er der übernatürlichen Bühne auf der ein Theil der Handlung spielt einen natürlichen idyllischen Boden bereitet; es ist vortrefflich und ächt antik gedacht, daß des Gottes Liebe zu der Sterblichen, an die ihn keine tieferen Sympathien fesseln können, nichts als sinnliche Ergötzung ist und nirgends in der Sprache schmelzender Verliebtheit redet; in dem traulichsten seiner Gesänge weist er wie von einer hohen Götterschau nur auf das Glück irdischer Liebe in irdischer Heimat herab, statt von seiner eigenen zu reden. Das Meisterstück hat dann Händel hinzugethan in der Weise, wie er auch hier die Absichten des Dichters über sich selber hinausführte. Er wich in der Zeichnung des Gottes aller falschen Affectation einer göttlichen Erhabenheit aus, er ließ ihn aber auch nicht zum bloßen Menschen herabsinken; wenn er seiner Geliebten Trost zuspricht oder Versicherungen seiner Liebe gibt, fühlt er sich, nicht erst die Gewähr einer starken Betonung seiner Affecte geben zu müssen; aller Gefühlsspielerei ging der Tonkünstler, selbst wo der Dichter sie entgegenbrachte, stramm aus dem Wege. Mit einem genialen Feinsinn ist durchgehend der Eindruck

einer gewissen Höhe und Vornehmheit (die wir nicht göttlich nennen können weil der Gott menschgestaltet auftritt,) bei aller Herablassung (die wir nicht menschlich nennen können, weil der Gott nur menschgestaltet auftritt,) ist überall der Ton einer gewissen Fremdheit und Kälte festgehalten, der die Unnatur der ganzen Verbindung wie unheimlich fühlbar macht. Wo man Einmal wenigstens einen schärferen Blick in die Gefühle des liebenden Gottes zu werfen hofft, als sein kurzes Glück zu schrecklichem Ende geht, auch da ist es nur ein Blick in eine abliegende Ferne; Zeus bewahrt die Fassung und Selbstbeherrschung des Selbstherrschers auch vor dem selbstgeschaffenen Unheil, in dem die Geliebte untergeht unter den Blitzen des Donnerers, die er nach ihrem Dünkel in ihre Hände hatte geben sollen. Der Sänger, der in dieser Rolle erreichte was ihm der Tondichter vorgezeichnet hat, würde eine Aufgabe gelöst haben, wie sie nur immerhin Shakespeare seinen größten Spielern geboten hat. Ähnliches ist in der Schilderung der Here geleistet. Man vergleiche die Zeichnung der in ihre falsche Eifersucht verwühlten und rathlos brütenden Dejanira mit der großartigen thatschnaubenden Götterkönigin, wie hier zwischen göttlicher und menschlicher Eifersucht eine Scheidelinie in ächt antikem Geiste gezogen ist. Es ist auch hier von höchster Feinheit, daß der Dichter sich hütete den Gott mit der Göttin in Berührung zu bringen, ihr nur ein bitteres Wort gegen ihn, ihm nur eine bittere Erinnerung an sie zu leihen; auch von einer gefühligen Sehnsucht nach dem Gemahl bleibt sie in ihrem Thateifer unberührt; nur Einmal in einer einzigen, in einem größeren Recitativ verborgenen Stelle bricht etwas wie eine erhabene schmerzliche Erinnerung an die Stunden ihres Liebesglückes durch. — Wenn man aus dieser Göttermythe zu dem Geschichtsdrama Belsazar übergeht, welche Veränderung der Gestalten! In Nitokris ist eine hohe Frauennatur geschildert, die, in einer dreifach gedrückten Stellung, einem fremden gottbezeugenden Seher, einem feindlichen Sieger und einem frevelhaften Sohne gegenüber, ihre Größe darin hat, daß sie sich in jedes Verhältniß zu schicken, sich jeder

Lage in stets gleicher Würde anzufügen weiß: ob sie den übermüthigen Sohn warnend zu mahnen oder den gestürzten zu beklagen hat, ob sie demüthig fromm vor Daniel oder in Unterwerfung groß vor Cyrus steht; es war keine kleine Sache, in den höchst verschiedenartigen Gesängen dieser Frau die verbundenen Züge der Weisheit und der Weiblichkeit, der Überlegenheit und der Demuth festzuhalten. — Wer sich an Gegensätzen freut, der stelle das Bild des makellosen jungfräulichen Cyrus, der in voller Sicherheit zu einem Gotteshelden voll Kraft und Maas aufwächst, gegen die Gestalt des gotterkorenen Samson, der äußerlich gesunken, innerlich gebeugt im Staube liegt in Zerknirschung über die leichtfertige Verscherzung seiner Kraft und seines göttlichen Berufs, in dem aber unter tiefer Reue die verlorene Kraft sich wieder aufarbeitet, der er sich in der Begegnung mit Harapha wieder bewußt wird, um sie dann zu einer sühnenden That zu gebrauchen, durch die er zugleich sich an sich selbst und an den Feinden seines Gottes rächt. Wo wären doch einem anderen Tondichter zu seinen Musikdramen je solche Vorwürfe gegeben gewesen, die an den größten dramatischen Dichter ohne Zwang erinnern können! Hat doch der dichterischen Conception dieses Samsontextes die Hand des zweitgrößten englischen Poeten vorgearbeitet! Haben doch selbst namenlosere Dichter, wie der des Herakles (Broughton,) dem Tonkünstler Knoten geschürzt, die in ihrer Anlage sogar an die Weise erinnern, wie Shakespeare seine größten Werke durch sittliche Ideen zusammenband. In der Gegenüberstellung der Dejanira und Iole im Herakles ist ein innerer Gegensatz durchgeführt, dessen sich Shakespeare nicht zu schämen hätte. Dem Gemälde der peinvollen Eifersucht Dejanira's, der Selbstzerstörung ihrer abwelkenden Liebe, der tragischen Zerrüttung ihres Hauses ist das freundliche Bild einer neuen Hausgründung, einer Verwindung natürlichen Hasses, einer aufkeimenden Liebe zwischen Iole und Hyllus zur Seite gestellt. In Iole ist von dem Dichter, wie schon früher[1] angedeutet ward, eine Frauennatur umrissen, die ganz zu Glück und Frohsinn angelegt ist, die aber des Vaters der Heimat

[1] S. 259.

der Freiheit durch die Geschicke beraubt, in das Haus des Herakles geführt wird, dessen Weib von grundloser Eifersucht gegen sie, dessen Sohn von aussichtsloser Liebe für sie ergriffen wird: das Gegenbild ist die unheilvoll excentrische Dejanira, die im Schooße des Glücks und der Herrlichkeit sich im Schwelgen in schmerzlichen Gefühlen gefällt, da ihr Gatte abwesend ist um neue Ruhmeskränze zu erndten, die sich dann da er zurückkehrt den Besitz des göttlichen Mannes selber zerstört in dem Wahne einer falschen Einbildung. Wie nun diese glücklich gewonnenen Gegensätze der beiden Frauen, wie die Gegensätze innerhalb des Einen Charakters der Jole selbst von dem Componisten musikalisch ausgestattet sind, sich abscheiden, sich verschmelzen, das Alles ist ganz Feinheit und Reiz. Sinnige Seelen, die für die Meisterschilderungen der zartesten und schönsten Frauennatur bei Göthe und Shakespeare Verständniß haben, müssen hierher zu Händel wandern, um sich den Kreis dieser lieblichen Gestalten zu erweitern. Händel wie Shakespeare kamen erst mit der Ausreifung des Lebens zu so tiefen Charakterzeichnungen; nur Menschen von wirklichen Lebenserfahrungen, die ein Geistes- und Gefühlsleben in sich selber ausgebildet haben, können die Charaktere in Shakespeare begreifen, in Händel e r greifen. Den feinsten Werth seiner Gesänge zu ermessen, sind gewiß sehr wenige Menschen bei einer ersten Kenntnißnahme im Stande. Uns ist aus einer Reihe der interessantesten Erfahrungen klar geworden, daß sie gemeinhin erst da recht aufgehen, wo die Hörer sich in einem erhöhten Gefühlsstande in Lagen befinden, in welchen sie eine vorbereitete Empfänglichkeit entgegen bringen. Daß ein siegreicher König (Georg II.) über Händels Siegesfeier von tief innerlicher Erregung erfaßt ward, das begreift sich von selbst. Die große Macht seiner nationalen und kriegerischen Gesänge kann man bei irgend einer entgegenkommenden Gelegenheit immer von neuem erproben. So ist es nicht schwer, auf glückliche oder unglückliche Liebende, auf solche die an einem inneren Grame bluten, mit wohl oder übel gewählten Tonstücken Händels die außerordentlichsten aufregenden und beschwichtigenden Wirkungen zu

machen. Dem Republikaner Schölcher ist in England, als er dahin in die Verbannung ging, die Händel'sche Kunst der große Quell des Trostes und der Erhebung geworden; nichts ist für einen in Händel Bewanderten frappanter, wie wohl nichts natürlicher als dieß. Die Thaïsarie im Alexanderfest ist gewiß Tausenden ein verschlossener Buchstabe; einen Haudegen wie den General Clouet, einen genauen Kenner Händels, riß sie in Begeisterung und riß dann aus seinem Munde auch die Hörer in Bewunderung hin. So gehört auch zur vollen Würdigung vieler der Händel'schen Charakterzeichnungen eine gewisse Ausbreitung historischer Kenntnisse; ihr Reiz wird sich dann noch sehr erhöhen durch die Beobachtung des geschichtlichen Verständnisses, in dem der Tondichter, wie wir von Shakespeare sagten, in allen Völkern, in allen Zeit- und Lebensverhältnissen Alles gleichsam in seiner eigenen Sprache und mit dem Sinn für jederlei Art und Natur las. Es kann ihm geschehen, daß sein Samson und Herakles etwas von einem christritterlichen Anstrich erhalten, wie an Shakespeare's Helden im Troilus etwas der Art aus der Quelle anhängen blieb; dieß hebt das Unverfehlte nur um so glänzender hervor. An Händels griechischen Figuren ist kein französischer Schnitt zu entdecken wie bei Gluck oder Racine; an seinen Hebräern hat man allezeit das großartige nationale Gepräge bewundert, wie es Michelangelo seinen biblischen Gestalten aufzudrücken wußte. In dieser Kunst der Zeit- und Localfärbung hat Händel noch ungleich Größeres zu schaffen Gelegenheit gefunden.

Zeit- und Localfärbung.

Wir zeigen, daß in dem eigentlichsten Werke des Dramatikers, der Kunst der Charakteristik, in Händels oratorischen Dramen der neueren germanischen Kunstpraxis Genüge gethan ist; der Tondichter hat sich in dieser Richtung noch weitere Wege gebahnt oder bahnen lassen, um einer sclavischen Einengung in die Formen des antiken Drama's zu entgehen. Das musikalische Drama, sagten wir oben, konnte dem poetischen in die größere epische Breite zusammengesetzter Handlungen nicht folgen außer auf Kosten der musikalischen Reinheit und Tiefe zu Gunsten des histrionischen und orchestralen Spieles.

Händel aber suchte eine andere epische Ausbreitung auf anderem Wege zu erreichen, der ihm gestattete, seine Tonkunst vielmehr zu vertiefen, statt sie zu verflachen, eine musikalische Ausdehnung zu gewinnen ohne die musikalische Beschlossenheit aufzuopfern, Massenwirkungen zu machen nicht durch das Anhäufen der orchestralen Klangmittel sondern durch mannichfaltigere Gestaltung der Gesangsmassen, der Chöre. Der Chor der italienischen Oper war gewöhnlich nichts als ein einziger einfacher Freudenerguß zum Abschluß der glücklich verlaufenen Handlung. Hätte Händel nach seinem Rückgang auf die Form der alten Tragödie in seinen oratorischen Dramen den Chor immer und streng, wie in seinem Herakles z. B., in der betrachtenden Haltung des antiken Chors zu behandeln gehabt, so wäre eine charakteristische Eigenheit der Gesänge nur nach ihrem sachlichen Gehalte, nicht zugleich eine subjective Verschiedenartigkeit der dargestellten Menschengruppen zu unterscheiden gewesen. Machte man aber die Chöre, herausgehend aus der alten Praxis, zu Theilnehmern der Handlung, die von allen leidenschaftlichen Erregungen mit ergriffen werden, so war der Anlaß gegeben, Massenindividuen in ebenso scharfer Charakterzeichnung zu unterscheiden wie Einzelpersonen, den Chören die durchsichtige Verschiedenartigkeit wie den Einzelgesängen zu geben, und so auf einer ideal ausgedehnten Bühne den Handlungen jenen großen Hintergrund zu verleihen, als ob sie von ganzen Völkern getragen wären. Diese Eindrücke erhält man in all den Dramen, in welchen mehr Volksactionen als Handlungen zwischen Individuen dargestellt sind; in den Glaubens- Freiheits- Eroberungs- und Vertheidigungskämpfen der Hebräer in Debora, Athalia, Maccabäus, Josua, Saul treten uns gerade durch die preiswürdige musikalische Behandlung Chöre entgegen, in welchen man wahrhaft das Gedränge eines ganzen von anderen Antrieben anders bewegten Volkes auf- und abwogen sieht, und die zugleich ein historisch nationales Gepräge tragen, das die Zeitlichkeit und Örtlichkeit der Action in der schärfsten Zeichnung und Färbung von jeder andersartigen unterscheidet. Von dergleichen

Aufgaben und Leistungen war nichts in der früheren Oper, weniges in der späteren reformirten bei Gluck, nichts bei Mozart, der weder den Anlaß dazu suchte noch das Talent dazu besessen hätte. Zu dieser Auffassung der Gegensätze nationaler Charaktere wäre auch Händel wohl so leicht nicht gelangt, wenn ihn nicht die Wanderjahre seiner Jugend in drei beneidenswerthen Schulen angeleitet hätten, unter Deutschen ein Deutscher, unter Italienern ein Italiener, unter Engländern ein Engländer zu sein. Gleich in seinem ersten von der romantischen Oper abweichenden Drama, dem Schäferspiel Acis (um 1720), wo er uns in die Glühwärme des sicilischen Himmels versetzt, war schon die Gabe der Witterung für anderer Zeiten und Völker Geist und Natur zu erkennen, die sonst nur großen Dichtern und Geschichtschreibern eigen ist. Diese Gabe hatte sich dann in jenem Zwischenspiel seiner undramatischen Werke in aller Breite entfaltet, wo er in jedem einzelnen in eine andere Atmosphäre zu versetzen verstand. Man hat in Shakespeare's dramatischer Kunst nicht am wenigsten zu bewundern gehabt, wie er im Sommernachtstraum und im Sturm neue Schöpfungen von Welten und Wesen heraufzauberte, für die ihm die Natur keine unmittelbaren Vorbilder gab; die ähnliche Kraft hat man in Händel zu bestaunen, wenn man in die phantastische Traum- und Wunderwelt herübertritt im zweiten Acte der Semele und in Zeit und Wahrheit. Wandelnd unter diesen allegorischen und mythischen Schatten, denen die Musculatur körperlicher Wesen gebricht, weiß sich der Tonkünstler einen Boden zu bereiten, der uns wie in eine andere Welt von anderen Bedingungen stellt, und wie in einem ganz eigenen Klima athmen macht. Neuere Künstler haben solch eine Wahnwelt von Elfen und Feen malerisch durch Instrumente zu charakterisiren versucht, wo doch ein gegenständlicher Vergleichungspunct nicht gegeben war; nichts der Art ist von Händel in den Gesängen seiner Grazien und Amoretten versucht, der alle seine magischen Wirkungen nur durch ein geistiges Blendlicht macht, das er aus seiner sublimeren Auffassung der gegebenen Bühne auf den Gegenstand zurückfallen läßt. Andere

Beispiele seiner Kunst der Localfärbung sind ergreiflicher, aber darum nicht weniger überraschend. Wer den vollen Eindruck gegenwärtig hat, wie weltumfassend die Gesänge der Gesammtchristenheit im Messias schallen, der möge damit die andächtigen Chöre der verborgenen Christensecte Antiochiens (in Theodora) vergleichen: in welchen man sich wie in unterirdischen Räumen beengt, in einer gedrückten Kirche fühlt, aus welchen man die Schüchternheit eines kleinen Conventikels, einer erst werdenden Gemeinde heraushört, deren Frömmigkeit in der ersten Jugend ihres Glaubens von größter Innigkeit, Vertrauensfülle und jungfräulicher Reinheit, aber von einer gewissen Passivität ist, wie sie der kleinen gefährdeten, von einer heiligen Jungfrau geleiteten Gemeinde gemäß scheint. Am schlagendsten bewährt Händel seine Kunst, untergegangene Zeiten gleichsam wieder lebendig zu machen, in den oratorischen Dramen, wo er sich unter Juden und Griechen bewegt. Es ist bekannt und anerkannt, daß er schon seine Psalmen und noch entschiedener dann die Hebräerchöre in jenen Dramen so im Charakter israelitischer Volksthümlichkeit anlegte, „daß sie in dem Tempel des alten Bundes hätten gesungen werden können". Wenn noch Saft und Trieb in dem Judenthume dieser Tage wäre, es müßte in Händel den erleuchtetsten Ausleger seiner alten Dichter und Propheten verehren. Für den Mann, der das andächtige Lesen der Bibeltexte in religiöser und künstlerischer Pietät von Jugend auf geübt hatte, war diese Einlebung in den Geist des alten Volkes an der Hand ächter Urkunden aus alter Zeit vielleicht nicht so schwer; sie schien ihm über diesen Urkunden unbeabsichtigt, ohne Willen und Wissen zu gelingen; wie ihm denn über einer apokryphen Überlieferung von weniger bestimmtem Volksgepräge seine Susanna eben so unwillkürlich zu einer Idylle allgemeineren Charakters ward, die uns zutraulicher, anheimelnder, neuzeitlicher berührt. Am wunderwürdigsten aber ist es, wie sich Händel in der antiken Welt bewegt, wo ihm kein so unmittelbarer Anhalt wie in den hebräischen Stoffen gegeben war, wo ihm nur moderne Dichtungen von sehr ungleichem Werthe vorlagen. In dieser Beziehung

schien ihm an Drydens Alexanderfeste die leichteste Arbeit gemacht, in dessen Ode „kein Wort war, das nicht den Geist reinen Alterthums athme". Auch Marcello hat diese Dichtung in Musik gesetzt und im Streben nach antiker Simplicität die gemuthmaßten Formen der alten griechischen Musik zu dem griechischen Stoffe heraufzubeschwören versucht; dagegen that Händel hier wie überall: er hielt an den Formen die sich die neuzeitliche Musikbildung gewonnen getreulich fest, aber er wußte in ihnen sicheren Griffes den geschichtlichen Geist zu bewahren, im geraden Gegensatz auch zu dem späteren Gluck, dessen reformirte Opern nach Chrysanders treffender Bezeichnung „modernen Geist in sorgsames historisches Colorit hüllen". Ein fast noch frischerer antiker Hauch weht uns übrigens aus den drei Werken von Händel an, deren Texte sich an alte Quellen, Ovid und Sophokles, anlehnen, wenn gleich sie in modernerer Färbung als Drydens Ode gehalten sind. Was hier geleistet ist, wird man kaum richtig würdigen, wenn man sich nicht des ganzen Standes der damaligen philologischen und poetischen Bildung vergegenwärtigt. In Deutschland war die Humanistik des 15. und 16. Jahrhunderts, die in Italien Kunst und Wissenschaft unmittelbar mit dem Geiste des Alterthums neu belebte, bleischwer untergesunken in den Grund der Schule, und es dauerte Jahrhunderte, ehe sie von da wieder auftauchend die ähnlichen Wirkungen auf deutsche Kunst und Wissenschaft ausüben konnte. Vor Voß war Niemand im Stande gewesen, ein Werk altgriechischer Dichtung auch nur entfernt in der Art zu übersetzen, daß man sich in die Zeit des Originals hätte versetzt fühlen können. Noch Wieland bequemte seine antiken Stoffe mehr sich, als sich ihnen an; noch Lessing hat in seinem Philotas nichts von der Gabe bewährt, durch ein πρέπον der Schreibart die alte Zeit lebendig zu machen. Ein halbes Jahrhundert früher hat Händel musikalisch diese Kunst verstanden. Man darf von ihm wie von Shakespeare behaupten, daß vor ihnen Beiden in den germanischen Landen Niemand das Antike mit so reinem Auge angeschaut habe, wie der Eine in seinen griechischen Musikdramen, der andere in seinen

römischen Geschichtstücken. Wir wagen es auszusprechen, daß nicht Tizian noch Coreggio die feinen Linien antiker Formbildung so gefunden haben wie Händel in seiner Kunst, daß nicht Raphael die idyllische Gewährung der Götterehren an Psyche in so anziehenden Bildern gemalt habe wie Händel die tragische Verweigerung der Götterehren an Semele besungen hat, daß Händel die Nymphe von hoher Einfalt, die Galatea, bei aller modernen Formgebung musikalisch in untadlicheren Contouren gezeichnet habe, als Raphael malerisch. Acis und Galatea ist von Gay nach einer Ovidischen Metamorphose gedichtet, und obgleich Händel diese schwerlich verglichen hat, so ist doch seine Composition so von Ovidischer Zierlichkeit Weichheit und Sinnlichkeit durchdrungen, daß der musikalische Genuß nur gewinnen, gewiß keinen Eintrag erleiden würde, wenn man zur Einleitung der musikalischen Aufführung die Ovidische Dichtung vortragen ließe. Die ganze Literatur des Schäferromans und Drama's vom 16—18. Jahrhundert besitzt nichts von der idyllischen Reinheit und Naivetät dieses Werkes. — Wie der Dichter der Semele seinen heiklen Stoff ganz aus eigener Phantasie dramatisch in einer Weise gestaltet und Händel musikalisch nach- und ausgebildet hat, daß in den Figuren des Zeus und der Here das wenigst Mögliche von moderner Gefühlszuthat Eingang fand, haben wir oben angedeutet. In der ätherischen Idylle auf Berg Kithäron wird dem sinnigen Hörer alles Reizendste vorschweben, was er als sinniger Schauer von antiken Bildwerken aus dem Kreise der Eroten und Chariten gesehen hat; der Eroschor dort weckt uns das Gefühl, als müsse man ihn hören umgeben von dem Schönsten, was der griechische Meisel in dieser Art geschaffen hat: in so ächt antiker Naivetät ist in dem anmuthigen Kunstgebilde Sinnenfeuer und Seelenwärme, Wollust und Züchtigkeit, Reiz und Unschuld verschmolzen. — Der Herakles von Broughton scheint uns von allen Operntexten, die uns bekannt sind, der vollkommenste zu sein; unter Händels Bearbeitung ist er eines seiner cohärentesten Werke geworden. Er ist nach Sophokles' Trachinerinnen gebildet, mit allen Freiheiten eines Dichters aus

der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; die Zuthat selbst aber der Liebesepisode zwischen Hyllos und Iole, sahen wir zuvor, ist in einem wahren musikalisch-poetischen Tiefsinn gemacht, und gerade in ihrem Contexte kann man in der englischen Dichtung die glückliche Anlehnung an den Ton der antiken Tragödie heraushören, wie sie Göthe in seiner Iphigenia gesucht hat. Ein Ähnliches empfindet man auch über Händels Musik, ihrem verhältnißmäßig kälteren Colorit und ihrer strengeren Würde. Unter den Merkmalen, an welchen dieser Eindruck erprüft werden kann, ist das nächst Vergleichbare die vollständig durchgeführte Unbetheiligung der Chöre an der Handlung. Die hohe Ruhe, die eben hierdurch der Handlung verliehen wird, verstärkt sich noch durch die Rolle des betrachtenden Lichas, der noch eine Art zweiten Solochors darstellt. Sieht man sich die einzelnen Gesänge nach ihrer Anfügung an den einfachen Charakter der alten Zeit an, so ist deren eine ganze Reihe, in welchen sich selbst ein empfindlicher Kenner des Alterthums von den glücklichsten Inspirationen wird hingerissen fühlen, ohne sich weder von gezwungener Erborgung fremden Geistes, noch von abstoßender Modernität verletzt zu finden. Wie specifisch Händelisch das Alles klingen möchte, dennoch besitzt vielleicht die ganze neuere Musik kein Werk, das dem Geiste nach so ächt antik zu nennen wäre. Bei näherer Kenntniß und Vergleichung würde kaum ein Streit darüber sein. Vier Abende, an welchen man die beste Oper antiken Stoffes aus Händels Zeit, dann den Herakles, dann eine von Glucks Iphigenien, dann Mozarts Titus aufführte, müßten von einer alles entscheidenden Belehrung sein. Dem Titus fände man vielleicht Unrecht gethan durch die Zusammenstellung mit einem Gegenstande aus so entlegenen Regionen des Alterthums; wählte man aber ein vergleichbareres Gegenstück aus Händels Werken, die Theodora, in welche ein Stück Römerwelt hineinragt, dann wäre allerdings die Entscheidung noch viel näher gelegt, wo denn Zopf und Perrücke ist, bei dem älteren oder dem jüngeren Meister, und ob in der Auffassung fremder Welten und Zeiten von Händel ab Fortschritte oder Rückschritte gemacht worden sind.

Festhaltung der streng gebundenen musikalischen Formen.

Händel ward so, in einer innersten geistigen Erfassung der Aufgabe, der Vollender der dramatischen Form des Musikschauspiels nach dem Aufriß der antiken Tragödie, den die Erfinder der Oper vorgezeichnet hatten. Es hängt damit untrennbar zusammen, daß er auch in Erhaltung und Ausbildung der einzelnen musikalischen Formen, die sie angegeben, ohne sich zu wesentlichen Neuerungen versucht zu fühlen, nur der Vollzieher der Gesetze wurde, die sie umschrieben hatten, als sie über die chaotische Ungestalt der contrapunctischen Kunst das Licht geworfen hatten, unter dessen Wärmestrahlen sich die lebendigen musikalischen Formen naturgemäß wie von selbst auseinanderschieden, die monologische Arie, das Recitativ, die mehrstimmigen Einzelgesänge und die Chöre. An diesen Formen, deren Durchbrechung und Verschleifung Andere nach ihm berühmt gemacht hat, hielt Händel eigensinnig in strenger Sonderung fest. Die große Formverwandtschaft seiner Opern mit denen seines unmittelbarsten Vorbildes Scarlatti zeigt sich so ausschließlich in der Art, wie er als ein „Erfüller und Erklärer des Gesetzes“, das jener zuerst deutlicher formulirt hatte, die vorhandenen Tonformen verschönernd ausbildete und veredelnd ergänzte, daß er sogar die einzelnen dramatischen Züge, die bei jenem wie bei den Purcell und Keiser ansetzten, eher wieder fallen ließ als zur Nachahmung aufnahm. Seine Opern waren nicht wie die aller Anderen vor und neben ihm Vorarbeiten zu der späteren, in theatralischen Bedürfnissen und Bestrebungen entwickelten Oper, sondern er pflanzte sie als eine eigene „dritte Macht“ zwischen der italienischen und französischen Oper auf in eine Mittelstellung, „welche die Oper weder vor noch nach ihm in solcher Beharrlichkeit und Ruhe hat einnehmen können“. In seinen oratorischen Dramen, dem eigensten Werke seiner Höhestellung, zu dem er sich aus jener selbstbereiteten Mittelstellung auf der Bühne den Weg bahnte, legte er nur die letzte Hand an diese Eigenbildung von einer so zu sagen unoriginalen Originalität. Wenn Gluck eine Mitte suchte zwischen dem leeren Formalismus der Italiener und der französischen Dramatik, und dabei den Italienern im Melodischen nicht

genug thun konnte, so war es Händels Ehrgeiz, das musikalisch Schöne der Italiener mit germanischem Ausdruck und Geistestiefe zu durchdringen, wobei Er wieder den Neueren zu undramatisch und in die strengen monodischen Formen der Italiener allzu verwickelt erscheint. Es gilt uns nicht, die neuere Weise zu befehden, aber Händels Weise zu vertheidigen. Es gibt in aller Kunst und in allem Leben Formen, die mit dem Tage wie die Mode wechseln oder neueren unabweislichen Bedürfnissen weichen müssen; es gibt andere, die in sich von ewiger Natur, angemessen einer jeden Zeit sind, wie es Unformen gibt, die keiner Zeit angemessen heißen können. Die Alten hatten in ihren Tragödien stehende Formen der Rede und des Gesanges aufgestellt und in strenger Beobachtung eingehalten; die romanischen Völker, in einer Fortwirkung des antiken Schönheitssinnes, dem es nicht um das Bilden von vielem Neuen sondern um das schöne Ausbilden des Vorhandenen galt, folgten dieser Überlieferung. Die französische Tragödie meinte das antike Vorbild zu erneuern; das romantische Drama in Spanien kam aus freierer Formlosigkeit bei Lope zu strengerer Zusammenfassung bei Calderon zurück; selbst die schlesischen Dramatiker in Deutschland, wie Gryphius überkamen diesen Wechsel stehender poetischer Formen; so trugen die Italiener die ähnlichen beharrlichen Formen in die Oper über. Und nirgends gewiß war die Vorliebe für das Ausleben und Ausgestalten gegebener Formen angezeigter als in der Tonkunst, die das Richtige und Schöne in jeder einzelnen Richtung von je her nur in höchst langsamem Gange hat zur Reife bringen können. In dieser Beziehung blieb Händel ein Südländer; er hielt wie diese jene üblichen musikalischen Formen für ewige, weil in der Natur der Musik begründete Formen; auch haben sie ja allen Anfechtungen und Veränderungen der Zeiten und Moden in ihrem Grund und Wesen widerstanden. Wie viel geistiger aber der Deutsche diesen strengen Anschluß an die antike Überlieferung nahm, wie viel selbständiger und eigenartiger er bei ihm war als bei den Romanen, das mögen einige Fingerzeige anzudeuten versuchen. Die Alten bezweckten in allen ihren plastischen und redenden

Künsten eine typische Festigkeit der Darstellung; dieß führte im Drama von selbst zu jenen stehenden Rede- und Sangformen, denen sie noch Maske und Kothurn hinzufügten, um den einzelnen Gestalten wie dem Gesammteindruck des Kunstwerks einen desto strengeren stilistischen Charakter zu geben. Ein Ähnliches in dem Musikdrama zu bewirken, dienten die abgerundeten, in sich abgeschlossenen musikalischen Formen, die sich in der Oper ausgebildet, vortrefflich; Händel klammerte sich im instinctiven Herausfühlen dieser ihrer Bedeutung an sie an und suchte sie nur in völliger Geistesfreiheit nach den jeweiligen dramatischen Anlässen und Anforderungen aus- und umzubilden, ja sie durch eigene Zugaben zu vermehren, nicht wahrlich um todte stereotype Formhülsen zu vervielfältigen, sondern um in dem stetigen Äußeren das Innere in einer stetigen, ruhigen Durchbildung erscheinen zu lassen. Daß ihn gerade dramatische Zwecke dabei leiteten, kann man eben in diesen seinen Zuthaten am gewissesten nachweisen. So ist in den mehrstimmigen Einzelgesängen seiner Dramen, nicht in den undramatischen Werken, durchgehend eine strenge Systematik zu beobachten, in der er sich an selbstgeschaffenen Formtypen anhält, die aber bestimmten Verhältnissen durchaus naturgemäß entwachsen sind, daher auch mit ähnlichen Situationen immer wiederkehren. So sind die Stimmen aller seiner eintrachtvollen liebenden und ehelichen Paare immer auf Alt und Sopran vertheilt; ihre Duette liegen daher immer in diesen gegebenen (nicht wie die Kammerduette in frei gewählten) Stimmen, in welchen sie sich in den einfachsten Terzen- und Sextenverhältnissen, von anderen Intervallen nur spärlich unterbrochen, bewegen, immer in Terzen schließend. Dieß selbstgegebene Gesetz ist in so feiner Strenge befolgt, daß wo sich über die Liebespaare irgend ein Schatten der Zwietracht, der geistigen Geschicke oder Seelenstimmungen wirft (Acis und Galatea, Zeus und Semele, Hyllos und Iole) das Stimmenverhältniß von Tenor und Sopran eintritt. Eben so stehend ist es bei Händel, daß sich alle Duette, die einen mistönigen feindlichen Zusammenstoß ausdrücken, in diesen letzteren oder in anderen Stimmverhältnissen bewegen

und daß sie ganz regelmäßig, und so auch die dramatischen Terzette und Quartette von ähnlichem Charakter, (niemals die in den Hymnen) in den letzten Takten mit einer Auflösung des Gemeingesanges, in der Einzelstimme des überwältigenden oder des besonders leidenden Theiles schließen. Mit welcher feinen Absichtlichkeit und Bezweckung, und wie fern zugleich von aller Pedanterie, diese selbstgeschriebenen Regeln von Händel eingehalten wurden, ist in den zarten Abweichungen am besten zu beobachten, wenn er z. B. in den Duetten zwischen Salomo und der Mutter, zwischen Cyrus und Nitokris, die so viel sittliche Übereinstimmung ausdrücken und in jenen friedlichen Stimmverhältnissen von Alt und Sopran laufen, in dem Schlusse ohne Einklang von der tröstenden und erhebenden Männerstimme den Dank und die Klage der Frauen übertönen läßt. In jedem einzelnen Falle sind diese Anordnungen immer von der lebendigsten und drastischsten Wirkung. Und wie Händel in diesen mehrstimmigen Einzelgesängen seine dramatische Freiheit unter ein festes, aber ein ganz geistiges naturgemäßes Gesetz stellte, so wieder in seinen dramatischen Chören, seine technische Willkür. Überall wo er den Dienern des Einen Gottes, Juden und Christen, andere heidnische Völker, Baalsdiener, Philister, Babylonier, Perser, Römer gegenüber zu stellen hatte, behielt er die Chöre von tiefsinnigerem Bau, von strengeren der älteren Kunst entlehnten Formen, von gewählteren erhabeneren Harmonien den monotheistischen Völkern vor, die dadurch selbst wo sie in die Handlung eingreifen stets in einer gefaßteren, gelasseneren Haltung erscheinen; den anderen in sinnlichen Religionsvorstellungen befangenen Nationen lieh er gleichmäßig die möglichst popular-lebendigen, melodisch ohrgerechten, formal bestechenden Gesänge voll dramatischer Leidenschaftlichkeit, und von so einfacher Harmonie daß sie auch einstimmig gesungen ihre Wirkung nicht verlieren würden, wie weit sie auch über die platten isophonen Tanz- und Freudechöre der italienischen Opern hinausgewachsen sind. Die feinen Unterschiede, in welchen dabei die rohen Baalsdiener von den gesitteten Römern oder von den

Persern in dem Dienste des wahren Gottes auseinandergehalten sind, bezeugen auch in diesen Fällen, wie hier nicht der Geist einem blind überkommenen Gesetze, sondern ein selbstgeschaffenes Gesetz dem schaffenden Geiste dient.

So ließ sich Händel durch die Rücksichten einer großartigen Stilistik bei den üblichen Formen des Musikdrama's festhalten; aus Rücksichten auf dramatische Anforderungen fand er ohnehin keine Gründe von ihnen abzugehen, da sie in jenem wahrhaft musikalischen Zeitalter selbst nicht auf der Bühne, geschweige außer ihr, als undramatisch angefochten waren. Er fand sie biegsam genug, sie jedem Ausdruck dienstbar zu machen; er fand sie ausreichend, wenn nicht zu theatralisch-histrionischer Beweglichkeit, so doch zu jeder dramatischen Bewegung, bei der er nur nicht, einer realistischen Natürlichkeit zu gefallen, der vollen Ausbreitung seiner Kunst verlustig gehen wollte, in deren innerster Natur der Zug nach Abschließung und Abrundung jedes einzelnen Tonbildes gelegen ist. Was Händels Chöre angeht, so wird man nicht behaupten wollen, daß irgendwo sonst dramatisch lebendigere, vielgestaltigere und wirkungsvollere Sammtgesänge geschaffen worden sind als die seiner oratorischen Dramen, die in der außerordentlichen Mannichfaltigkeit ihrer Formen überall durch die inneren Motive der Handlung bestimmt und in der äußersten Geistesfreiheit und Beherrschung der Technik geschrieben sind: ob sie, blos betrachtend neben die Handlung gestellt, unter dem Zaum einer größeren Mäßigung einherschreiten oder ob ihnen, wo sie mitbetheiligt in die Handlung verflochten sind, der volle Zügel der Leidenschaftlichkeit frei gelassen ist; ob sie sich breiter auseinanderlegen oder enger zusammenziehen; ob sie sich in bauschigen malerischen Figuren oder in der knappst anliegenden Accentuistik bewegen; ob sie in volksthümlicher Eleganz oder in kunstreich gebundenem Stile gehalten sind. Selbst in diesem Falle, wo die verwickelten fugischen Formen der älteren Kunst zu dramatischen Zwecken tauglich gefunden werden, ist es bekannt, mit welcher Zwanglosigkeit Händel die Schranken der gelehrten Form durchbrach und wie er mit

seinen frei hingeworfenen „Nebengedanken", mit dem was die Rege übertrat, auch die Kunstgeübtesten entzückte durch die Weise, wie er das Intricateste durchsichtig, wie er das Schulwerk zum Kunstwerk machte und in die starrsten Formen dramatisches Leben goß. Wie er in solchen Chören die strenge Schulform sprengte, so legte er sie in den mehrstimmigen Einzelgesängen geradezu ab. Der berühmte Meister des Duetts, Steffani, brachte seine künstlichen Zwiegesänge „zur Lust der gelehrten Ohren" auf die Bühne; zu dem Terzett, meinte die Theorie der Zeit, gehöre schon der Gattung nach ein gelehrter Meister, „dem die Fuge wohl fuge"; das Quartett vollends rechnete man damals mehr zu den Chören als zu den Einzelgesängen. Diesen Ansichten entsprach Händel in seinen hymnischen und undramatischen Werken; für seine dramatische Praxis aber schrieb er sich ein anderes Gesetz. Er rückte diese Gesänge durchgängig aus der Kunstsphäre in die Natursphäre herab, und trat in absichtlichster Einfachheit auf die durchsichtig klarsten Formen zurück, durchaus nur um der dramatischen Zweckmäßigkeit willen, die auch dort nicht aus den Augen verloren ist, wo er ausnahmsweise einmal (z. B. im Maccabäus) die kunstvollere Gestalt des Kammerduetts bei einer besonders ernsten Gelegenheit verwandte. Wie schlicht und schüchtern sich diese Ensemblestücke gegen das später gewordene ausnehmen, doch hat Händel mit ihrer Hülfe bereits an alle die spätesten Mittel dramatischer Gesammtwirkung gerührt. Schon in seinen Opern begegnet man Finalen im sogenannten Gluck'schen Stile von so moderner Gestaltung, daß bei ihrer Aufführung „in keinem Zuhörer auch nur entfernt der Gedanke eines Händel'schen Ursprungs aufkäme"; im Ezio, den Gluck und Händel über einerlei Text (von Metastasio) setzten, fand Chrysander, daß in Bezug auf Betonung der Worte und Bildung der Melodie auf dem Grund der Dichtung bei Gluck kein einziger Satz begegne, der die Kernhaftigkeit und in den Mittelpunct dringende Richtigkeit der Betonung Händels erreichte, gegen den Gluck selbst im Dramatischen überall zu kurz komme. So wird es auch kaum bestritten werden, daß Händel den großen recitativen

Stil zu dramatischen Effecten benutzt hat, die schwer überboten werden können. Der beanstandete Punct blieb allezeit die Behandlung der Arie. Das stehende Urtheil war gegen sie gekehrt, weil sich einmal das stehende Urtheil für die Chöre ausgesprochen hatte, in welchen die Großartigkeit und Erhabenheit ihren Ausdruck fand, die einmal für den Kern des Händel'schen Genius galt. Gegen die Richtigkeit dieser Vorurtheile mehr als Urtheile spricht bei einem Tondichter wie Händel, der die Aufgabe seiner Kunst durchaus nur in der Darstellung geistiger Charakter- und Seelengemälde suchte, jede Vermuthung von vornherein, schon weil sich die Seelenbewegungen, an welchen große Massen Theil haben, zumeist nur auf jenen engeren Kreis von Empfindungen beschränken, die wir Stimmungsgefühle nannten: während das, was in der Fülle des individuellen Einzellebens vorgeht, ein durchaus unermeßbarer Stoff ist. So war denn auch unter Händels Zeitgenossen nicht anders, als bei den befugtesten neueren Beurtheilern des großen Mannes die Meinung keineswegs die, daß er nur der Meister des chormäßigen Ausdrucks und in der Schilderung des individuellen Seelenlebens minder mächtig sei, sondern vielmehr die umsichtigere: „daß nicht die Großartigkeit, sondern die Schönheit die Sonne sei, die im Mittelpuncte der Händel'schen Schöpfung leuchte"; daß Kraft und Gewalt wie Zartheit und Innigkeit dem Meister gleich eigen waren, den die Zeitgenossen in seinen vollstimmigen Machtgesängen mit dem muskelstarken Herkules, in seinen anmuthvollen Liebesgesängen mit der mediceischen Venus verglichen; der sie einmal wie ein Briareus unter den Titanen gemahnte, dann wie ein Heiliger, dessen Lieder würdig seien von den Engeln gesungen zu werden. In Wahrheit wäre es jedem Kenner, der die Tonkunst auf ihren seelischen Gehalt ansieht, außer jedem Bedenken, daß er, wenn er Eines von Beiden, Händels Chöre oder Arien, zum Opfer geben müßte, die monodischen Gesänge festhalten würde. Man hat seine Arien, immer die da capo-Arie im Auge, kalt, trocken, steif und allzu förmlich nach Einer Schnur gespannt

gefunden: da doch Händel gerade in nichts ausgezeichneter ist, als in der merkwürdigen Veränderungsgabe, in der er durch einen steten Wechsel von Ton- und Taktarten, von Rhythmen und Modulationen aller Monotonie ausbog und schon in seinen Opern „absichtlich aller Ähnlichkeit zwischen Einer Arie und irgend einer anderen in derselben Oper auszuweichen schien". Wenn Burney Händels Partituren mit anderen von Graun Hasse Galuppi Piccini Sacchini verglich, war er von nichts so betroffen, wie von der planmäßigen Mannichfaltigkeit Beschlossenheit und selbständigen Verschiedenheit seiner Gesänge. Händel wußte sich sehr wohl von der Rundstrophe aus durch Cavatine, Ariette, Arioso und begleitetes Recitativ die Stufen offen zu halten zu jeder Weise lebendigen Ausdrucks in leidenschaftlich bewegten Momenten, die nothwendig in sich selber abgeschwächt werden, wenn alle jene Formen ein für allemal Preis gegeben und in einander gemengt sind. Und wie große Massen eben jener zweitheiligen da capo Arien finden sich doch bereits in seinen frühesten Opern, welche die Kenner durch die Fülle schon der technisch musikalischen Kunst gewannen, die er gerade in dieser Gattung in einem weit stärkeren Maaße als seine Vorgänger entfaltete. Dennoch gab es auch zu seiner Zeit schon solche, die an dem regelrechten Bau, an dem Mittelsatze, an der Rückkehr des ersten Theils, an den Wiederholungen innerhalb des wiederholten Hauptsatzes dieser Arien auszusetzen hatten: es waren die Gottsched und seines Gleichen, die zuerst das prosaische Verlangen stellten, (welches der Tonsprache ihre wesentliche Unterscheidung von der Redesprache rauben würde,) es solle kein Wort, in einem Gesang so wenig wie in der Rede, wiederholt werden. Alle Musik erträgt aber nicht nur, sie erfordert geradezu die Rückkehr eines gehörten Gesanges, die schon darum erfreuender wirkt, weil es eine Eigenthümlichkeit des Gehörs ist, ein schon gekanntes lieber als ein ganz fremdes zu hören, in das es sich immer erst zu finden hat. Niemand ruft im Schauspiel da capo, in Concert und Oper Alle; die das am eifrigsten mitthun, ohne andere als ganz äußere Gründe, die werden am heftigsten gegen die da capo

Arie eifern, die diesem Rufe wie einem Gebot schon in der Anlage zuvorkam aber aus inneren geistigen Gründen! Wer in einer Arie mehr als eine Leiermelodie sucht, für den liegt gerade all ihr seelischer Werth darin, daß die Empfindung, die sich in ihr aussprechend ausleben soll, ihre Lust darin findet, immer, selbst wo es sie quält, auf sich selber zurückzukommen und dem Hörer ihr Bild aus so vielen Standpuncten als möglich zu zeigen: wer in Joabs Arie „O Herr zu dem wir flehn" die Wiederholung der Frage „ist dieß dein hart Gebot?" mit allen ihren achtmal wechselnden Tonausdrücken streichen wollte, der striche einfach die Musik. Nicht minder natürlich als solche Wiederholungen innerhalb eines Satzes ist in der Rundstrophe die Rückkehr des Hauptsatzes nach der Unterbrechung eines Mittelsatzes, aus gleichen psychischen ja selbst schon aus rein sinnlichen Gründen. Den wenigsten Gemüthsregungen ist es eigen, in Einem Zuge und Grade und Stande unverändert auszuhalten; die Bewegung ermüdet und setzt ab, setzt aus, nicht um abzutreten sondern um neue Kraft zu sammlen; sie beugt aus in verwandte Empfindungen, in Betrachtungen, in Vergleichungen, dann überwiegt und überwindet wieder der erste Haupteindruck, zu dem der musikalische Ausdruck naturgemäß wiederkehrt. In zahllosen Fällen liegen in den Händel'schen Rundstrophen diese Motive zu Tage, die ihrem Bau die Unterlage geben; wir wollen nicht gesagt haben, daß es in allen der Fall sei. Bei den fabrikmäßigen Textdrehern war diese Form einmal überkommen, und ihre mechanische Anordnung führte dann auch musikalisch oft genug zu einer seelenlosen Manier; den Gesangkünstlern jener Zeiten aber war es ein Ehrgeiz, selbst in solche stagnirende Wasser Fluß und Bewegung zu bringen. Die Zeit ist über diese besondere Form der Arie hinweggegangen; die Gefühlsandacht ist in diesen Geschlechtern nicht mehr zu finden, die bloße Geduld nicht, bei so breiten Ergüssen des Empfindungslebens auszuharren. Diese Veränderung war wohl schon zu Händels Zeit zu bemerken; in seinen oratorischen Dramen und undramatischen Werken, wo sie gerade leichter zu ertragen schien, wird die Rundstrophe viel seltener als in

seinen Opern. Bei der Aufführung ganzer Werke wird man dem umgewandelten Geschmacke so weit huldigen dürfen, daß man sich bei ungeschickten Texten auf den Hauptsatz beschränkt, oder daß man, wo der Lauf der Handlung dadurch gewinnt, die Wiederkehr desselben streicht und durch die Rückschiebung des Nachspiels hinter den zweiten Theil ersetzt; sehr oft belebt auch der kahle Abbruch nach dem Mittelsatz und der unmittelbare Übergang zu dem folgenden Recitative die Action aufs glücklichste: auch dazu hat Händel einmal in der Susanna gleichsam den Weg gewiesen. Wollte man in dieser Weise vorgehend Werke wie Belsazar, Samson, Semele, Herakles mit den dramatischen Mitteln aufführen, mit denen wir heute allein gewohnt sind Musikdramen darstellen zu sehen, man würde staunen über die dramatische Gewalt, die in diesen schleppend und steif gescholtenen Monodien verborgen liegt.

So ähnlich ist es auch mit der Kraft und Wirkung der Instrumentalbegleitung, über die noch viel mehr gescholten worden ist. Bei den Fachmännern des Tages gilt es für eine ausgemachte Sache, daß Händels Begleitungen, zumal seiner Arien, dürftig und matt, von einer zur Manier getriebenen Einfachheit, von einer ermüdenden Leere seien. Ein Zuhörer, meinte Ulibischew, der bei einem mager durch ein Quartett begleiteten Musikstück Händels kalt geblieben sei, würde sich auf die Kniee niederlassen, wenn er dasselbe Stück in der Fülle neuerer Instrumentation hörte! die Macht des Halleluja werde um die Hälfte vermindert, wenn nicht gar zerstört, wenn man der tonischen Masse die Mozart'schen Zusätze entziehe!! Er betete diesem Angebeteten nach, dem selbst die Begleitung Händels für kahl und veraltet galt, der sie daher in einigen seiner Werke ausfüllte, schon dem Geschmack seines Gönners van Swieten zu Liebe, der den alten Meister geschmackvoll umgekleidet zu sehen wünschte, so daß er bei all seiner originären Feierlichkeit „auch dem Modegecken gefalle!“ Wohlkundige Zeitgenossen Mozarts haben aber gleich damals befunden, daß er durch seine Arbeit Händels Gesangstücke oft zu ganz was anderem gemacht habe, als sie

nach des Setzers stets auf das Ganze gerichtetem Plane sein sollten; und wenn neuere Untersuchungen ergeben haben, daß der Bearbeiter hier und da in seinen Zuthaten nichts gethan habe als was von Händel selbst bereits geschehen war, so sind wieder in anderen Theilen der Bearbeitungen schreiende Misgriffe gerügt worden von höchst unbefangenen Beurtheilern, die bei Händel mit all seinen bescheidenen Mitteln oft weit größere Effecte gemacht sahen als mit allem Pomp der gegenwärtigen Instrumentation. Das hat gleichwohl das Vorurtheil nicht austilgen können; und noch jeden Tag kann man erleben, wie die Directoren, und vielleicht gerade die ernstesten, am eifrigsten geschäftig sind, die bei Händel nicht seltenen ganz begleitungsleeren Arientakte stattlich auszufüllen. Über solche stümperhafte Meisterer hatte schon Rousseau zu spotten, der wohl wußte, daß oft wahre Wunder, immer die bestimmtesten Absichten unter der scheinbaren Lässigkeit solcher Lücken verborgen sind: wie denn Händel an solchen Stellen, wo er die Tonwerkzeuge schweigen heißt, ausnahmslos in höchst greiflichen Zwecken die Singstimme allein will wirken lassen und ihr daher die volle Freiheit des Recitativs ertheilt. So war denn überhaupt unter den Zeitgenossen Händels, den sein gezwungener Bewunderer Mattheson in seiner Begleitungskunst als den Lehrer und Meister der Italiener pries, das Urtheil über seine Instrumentation ein weit anderes als heute. Man stand dort geschichtlich noch den Zeiten näher, wo in allen Kapellen Brauch und Mittel dahin gestellt waren, daß man zu der Ausführung nicht mehr Stimmen aufstellte als im Satze geschrieben standen, daß also auf eine Quartettarie nie mehr als fünf Personen kamen; man wußte villeicht auch zu schätzen, daß eben diese Beschränkung auf das Nothwendigste der verfeinertsten Ausbildung des Spiels wie des Gesanges, des Geschmacks der Künstler wie der Hörer, so förderlich war, wie die Entblößung von allem sinnlichen Schauwerk auf der Bühne zu Shakespeare's Zeit die Schauspielkunst in sich selbst weit über das hinaus was wir heute kennen vervollkommnet hat. Diesem alten Stande der Dinge gegenüber erschien Händel seinen

Zeitgenossen als ein Revolutionär in dem Gebrauche der Instrumente. Er bestürzte sie durch die Weise, wie er sein Orchester mehr als irgend Jemand vor und neben ihm vergrößerte, wie er in seinen Oratorien doppelt die Zahl von Stimmen und Instrumenten einführte, die man im Theater zu hören gewohnt war; sie spotteten über ihn, daß er zu Jupiters Donnern noch Mars' Trompeten und Aeolus' Stürme gesellte; Bononcini nannte seine Gesänge, die mehr Sonaten als Arien heißen müßten, überladen mit Begleitung. Mozart fand sie zu dünn; dem dafür seine Zeit anfangs Lärmmacherei vorwarf, bis er seinerseits einem Beethoven zu mager vorkam, der später selbst wieder überboten werden sollte! So frißt in diesen Dingen die jüngere Manier und Gewohnheit die ältere um so leichter und schneller auf, je mehr die Gewöhnung an massigen Spiellärm das Geschlecht abstumpft für die geistige Bedeutung der Tonkunst. Der Verständige schüttelt dazu den Kopf, und sucht sich in die Absichten der jeweiligen Meister und in die Gewöhnungen ihrer Zeiten vorurtheilslos zurückzuversetzen. Man wird sich dann bei Händel bald überzeugen, daß wenn er in der Praxis seiner Instrumentalbegleitung bei dem Stile jener Zeiten wesentlich beharrte, dieselben Gründe dabei maasgebend waren, die ihn bei der Bewahrung der Gesangformen leiteten. Seine Begleitung ist durch und durch eine Verstärkung der stilistischen Festigkeit der einzelnen vocalen Tonbilder. Wo bei uns in dem ausdrücklichen Bestreben, alle Mittel der Musik stets zusammenwirken zu lassen, jedes Gesangwerk von Stelle zu Stelle durch das ganze Orchester begleitet wird, so ist bei Händel kein Tonstück dem anderen gleich, die kunstreicheren darunter in sich selber nicht gleich begleitet. Die einfacheren Arien, die sich in seinen Partituren mit bloßem bezifferten Basse versehen finden, waren bestimmt nur mit dem Klavier begleitet zu werden; ohne sie noch zu kennen, kann man immer im Voraus wissen, daß sie zu seinen sublimsten Gesangstücken gehören, in welchen die Singstimme die ganze Wirkung allein machen soll. Andere werden von einem einfachen Streichquartette begleitet, das in anderen wieder zu einem Quintett

anwächst durch den Zutritt eines einzelnen Blasinstruments; seine Wahl zu erklären, wird dem bloßen Leser des Textes von vornherein klar sein, der nur irgend eine Vertrautheit mit der musikalischen Sprache jener Zeiten hat: oft ist es durch eine bloße Rücksicht auf äußere Malerei, oft ist es aus den feinsten geistigen Beziehungen gewählt, auf deren Fährte ja Händel selbst in der kleinen Cäcilienode gewiesen hat. In anderen Gesängen treten mehrere Instrumente zu, wie es die stärkere Natur der redenden Leidenschaften verlangt, nicht um sich ein für allemal der singenden Stimme aufzudrängen, sondern sie zu stützen oder ihr den Lauf zu lassen, je nach dem Gebote der inneren Bewegung. In Quartett, Quintett, Octett geht dann einmal das Solospiel der einzelnen Instrumente durch die ganze Arie durch, andere male wird es stellenweise durch alle gleichen Instrumente des Orchesters verstärkt; taktweise tritt die Orgel auf und wieder ab, die bei Händel, wo sie nicht zu allen Bässen blos mitwirkt, ein Begleitungsinstrument ist wie ein anderes und denselben Vorschriften folgt. Und wie mit Arien Duetten und Terzetten, so ist es mit den Chören. Es können gelassene Massengesänge mit einem bloßen Quintett der ripieni begleitet, es können auch Arien von einer gewaltigen Größe von dem ganzen vollen Orchester getragen sein; aber diese ganze Fülle der Tongewalt verspart der Künstler für die außerordentlichsten Gelegenheiten, die ungewöhnliche Wirkungen erheischen. Dieser weisen Sparsamkeit und wieder dieser verschwenderischen Mannichfaltigkeit gegenüber dünkt uns nach unserem persönlichen Geschmack die gleichmäßige lärmende Begleitweise heutiger Zeiten eine bloße ästhetische Rohheit, von der man bei Aufführung Händel'scher Werke gut thäte, mit einem Sprunge der Bescheidenheit in völlig gelehrigem Stillhalten zu der wohl durchgohrenen Praxis des alten Meisters einfach zurückzukehren. Von der intensiven Kraft dieser orchestralen Ökonomie haben wir über unseren Verwöhnungen allen Begriff verloren, wie von ihrer inneren künstlerischen Bedeutung. In der Vielgestaltigkeit, die durch diese Begleitweise alle die einzelnen verschieden behauenen und verzierten Bausteine erhalten,

scheint Händel nur der antiken Vorschrift des mannichfachen Wechsels zu folgen; und doch gewinnt die Solidität des typischen Baues — nach der Forderung des antiken Kunststils — das Wesentliche dabei. Das Concertartige scheint durch die Abrundung des einzelnen Musikstücks, der auch diese Begleitungsart dient, gesteigert werden zu müssen; und doch wird wesentlich das Dramatische dadurch gefördert, weil die Begleitung, so streng geregelt sie der Vertheilung der Mittel nach erscheint, ihren inneren Intentionen nach durchaus dem dramatischen Ausdruck untergeordnet ist. Das Spiel in gleicher Berechtigung neben den Gesang zu stellen, die Orchesterpartie zu einem an sich, mit bloßer formaler Bedeutung befriedigenden Musikstücke zu bilden, wäre Händel nie eingefallen; seine Begleitung ist nie an äußere Dinge verschwendet, sondern erhält erst ihren Inhalt durch ihren Dienst unter dem Gesange. Die höchst gestiegene Kunst sinnlicher Schönheit und gesetzlicher Gestaltung in seiner reizendsten Instrumentalbegleitung ist überall den geistigen Absichten seiner Texte untergeordnet; sie will den Glanz des Gesanges, des unmittelbaren seelischen Ausdrucks, nirgends verdunkeln oder gar verschlingen, sondern nur in ein höheres Licht rücken durch die ideale Steigerung, die energische dramatische Belebung, die sie dem Worte verleiht. Dem Jugendfreunde Mattheson schien das unvergleichlichste darin gelegen, wenn die harmonische Kunst „der lieben alten Leute“ dazu verwendet würde, im Gesang den wahren Sinn der Worte und Leidenschaften zu fördern. Dahin war Händels stetes Bestreben gerichtet. Es würde Schillers — wenn er Kenntniß davon gehabt hätte — volle Bewunderung gewesen sein, wie in der innigen Durchdringung von Spiel und Gesang bei Händel das Sinnliche und Geistige vermählt, die schöne Erscheinung nur ein Kleid des beseelenden Geistes ist.

Wortausdruck. Denn was schließlich die dramatische Kraft von Händel's Musik, auch in ihren stereotypsten Formen, eigentlich ausmacht, das ist der unlösbare Verband, in dem sie mit der Dichtung steht: in diesem Puncte ist er der glänzendste Stellvertreter jenes ganzen Zeitalters,

dem die gesungene Musik noch als der Kern aller Tonkunst galt. Einmal in seiner frühesten Jugend rief er über einem elenden Textstücke aus: Wie kann ein Musicus etwas schönes machen, wenn er keine schönen Worte hat! In diesem Einen Ausbruch des unwilligen Unmuths lag gleichsam sein Lebensgang und seine ganze Kunstübung vorverkündet. Als er verekelt an der rohen Verschrobenheit der deutschen Unpoesie jener Zeit aus dem Vaterland auswanderte, als er in England Purcell auf sich wirken ließ, den man rühmte wegen seines wunderbaren Treffens des Sprachaccents der englischen Worte, als er seine fruchtbaren Bündnisse mit den großen englischen Poeten und den alten hebräischen Volksgesängen einging, Alles war nur eine einzige Bethätigung seines Bekenntnisses zu dem großen Gesetze der Nothwendigkeit des Bundes zwischen Ton- und Dichtkunst. Dasselbe Bekenntniß stellte er nur in anderer Form aus in allen den häufigen Fällen, wo er über den öden Stellen seiner Operntexte in jenen Homerischen Schlaf verfiel, unversucht den Wunderthäter zu spielen, der aus jedem todten Steine Tonquellen herausschlagen könne. Sein Jugendgenosse Mattheson bezeugte ihm dieß: er sei zu Arien, deren Worte kein starkes Abzeichen bemerkten oder keine nachdrückliche Leidenschaft enthielten, nicht gut aufgelegt gewesen; er habe die Kunst der Italiener mit guter Art und Anmuth zu tändlen nicht verstanden, weil seine Gedanken auf größere Dinge gerichtet gewesen; wo dagegen die Sprache und Dichtung sich zu seinem Vorsatz schickten, da habe er „durchgehends groß und meisterlich gehandelt“. Händel empfand, daß alle Musik dem Worte natürlich gesellt ist darum, weil sie den Ton, ihren Stoff, sobald er geistiges Leben, empfindenden Inhalt in sich trägt, nur dem Worte entnahm. Überall ist sein Tonsatz von dem Sinne des Wortes in der Strenge bedingt, daß der Eingeweihte nur einen Text zu lesen braucht, um aus dessen Werth und Bedeutung unbesehen voraussagen zu können, was ungefähr die Bedeutung und der Werth des Tonstückes sein möchte, das darauf aufgebaut ist. Es ist das höchst Bezeichnende, was der Biograph bei Gelegenheit des Alexanderfestes, der wahren

Urkunde Händels über seine eigene Ansicht von der Macht der Musik, sagt: es sei von der Musik, getrennt von den Worten, wenig zu sagen; es sei ihr höchster Ruhm, zu Drydens Dichtung den Kanon zu bilden, wie es Händels überwiegende Bedeutung sei, das hier besungene Grundverhältniß der Tonkunst durch seine Erscheinung allseitig erhellt und zum Ideale erhoben zu haben! Wenn seine Gesänge da und dort für den formalistischen Feinschmecker wenig melodischen Reiz haben sollten, diesen Reiz für den denkenden Hörer haben sie immer, daß ihre Töne stets wie ein feinstes Gewebe der Dichtung Wort um Wort und Silbe um Silbe angeschmiegt sind. Das Meisterstück bleibt dann immer die musikalische Selbständigkeit, in welcher der Tondichter, abgelöst wieder von dem was des Poeten rhetorisches Werk ist, auf den Empfindungswerth, den gefühligen Sinn der Dichtung vordringt, in dessen Pflege er dann, nach den Grundsätzen jener Zeiten, dem eigenen Genius der Musik mit aller Freiheit folgt. Der erste wahre Musikkritiker, den Deutschland gehabt hat, jener Mattheson sah jeden Gesangtext auf das Grundgefühl im Großen, die Gemüthsneigung, den Hauptaffect der darin vorwaltet, und dann im Einzelnen auf den „Wortverstand“ an, in dem dieser Affect ausgedrückt ist: nach dem Verständniß, in dem der Tonkünstler Beides ergriffen, beurtheilt er das Gesangstück. Der Ton ruht dabei auf dem, was das Ganze und Innerste betrifft; die Worte eines Gesangs galten für den Leib der Rede, der in ihm verborgene Sinn und Gefühlsgehalt für die Seele; sie soll durch den Gesang das Licht erhalten, durch das sie durchdringender leuchte als zuvor. Das ist das Gesetz, nach dem Händel arbeitete. Er konnte sich an Texten von schwerem weisheitsvollem Inhalte abmühen, der ihn nöthigte dem rednerischen Accente sich im treuesten Vortrage anzuschließen; — er konnte (z. B. in der Arie „Auf den Grund Dich“ in Zeit und Wahrheit, und in einem Gesange in Theodora „Zu vollbringen Freundesthat“) auf lange verschlungene Perioden stoßen, durch die er sich durchzuwinden verstand nicht allein ohne ihnen Zwang anzuthun, nein selbst nicht ohne sie durch seinen

Tonsatz dem Verständniß des Verstandes näher zu bringen; — er konnte leirige englische Versmaaße oder matte italienische versi sdruccioli vor sich haben, deren mechanische Scansion er in feinstem rhythmischen Instincte mit seinen eigenen Tonfüßen bog und brach, ohne in dieser Gewaltsamkeit, so wenig wie in jener Schmiegsamkeit, den logischen Sinn zu verletzen, die streng silbengerechte Declamation zu verlassen; was den eigentlichen musikalischen Werth, Melodie und Gesang erst bildet und schafft, ist immer die Tiefe, die Energie, die Wahrheit des seelischen Ausdrucks in der Gesammtheit des Gefühlsgemäldes, des Tonbildes das er zu entwerfen hat. Kam ihm die Dichtung irgend dabei durch einen wahrhaft ergiebigen Empfindungsgehalt entgegen, da sproßten ihm, wie wir früher angaben, die reizendsten Melodieblüten wie ungesucht aus den Gefühlstönen der Worte empor: Schönheit des Ausdrucks und charakteristische Wahrheit fließen ihm dann in Eins zusammen. Wo in dem Texte ein inneres Misverhältniß lag, das diese Gleichwägung ausschloß, da fällt das Übergewicht stets der Wahrheit vor der Schönheit zu. Was von Shakespeare gesagt worden ist, daß ihm allezeit das Interesse an der psychologischen Wahrheit höher als das an der äußeren Schönheit gestanden, das gilt von Händels Tonstücken in jedem einzelnen Falle. Gerade dieß ist es dann, was seinen Schöpfungen vor allen Anderen das Gepräge der Naturnothwendigkeit aufdrückt. „Die Schönheiten anderer Componisten, sagt Chrysander, liegen mehr an zufälligen Orten, je nachdem ihre Neigung ging oder ihnen ein guter Gedanke kam; bei Händel herrscht hierin stets Nothwendigkeit; in den Kernpunct des Textes drängt sich auch der Kern seiner Töne zusammen.“ So aus innerstem Grundsatz heraus reiht sich Händel durchaus den Ansichten der gesunden Zeiten und der gesunden Menschennaturen an, denen die Vermählung der Dicht- und Tonkunst für das Grunddogma und Gesetz aller wahren Musik galt. Er war des Sinnes der alten Hellenen, die auf die Spielmusik als auf eine dürftige geistleere Kunstweise geringschätzig herunter sahen. Er war des Sinnes der einfachen tonreichen Zeit der Minne-

sänger, bei denen Wort und Weise noch Eine ungetrennte Kunst war, unter denen der Marner sang: gedoene âne wort, das ist ein toter galm. Er war des Sinnes jener Florentiner Operngründer, der Schöpfer aller neueren Musik, die in der Tonkunst nur die Blüte der Dichtkunst sahen. Er war des Sinnes eines Poeten wie Shakespeare, von dessen Sonetten Eines mit Worten beginnt, die die geschwisterliche Einigung beider Künste als ein Gesetz der Nothwendigkeit bezeichnen. Er war des Sinnes seines musikalischen Vorgängers in England, Purcells, der ebenso beide Künste als Schwestern benannte, deren Eine, die Poesie, an sich ein Aufflug sei über Prosa und Redekunst, die andere aber die Erhebung und Läuterung der anderen, der Poesie. Er war des Sinnes des genialen Rousseau, der die musikalische Welt erst entdeckt zu haben glaubte, als er in der gesungenen Musik die Sprache der Seele ertönen hörte. Er war des Sinnes eines Lessing, der Poesie und Musik nur zu Einer und derselben Kunst bestimmt zu denken neigte. Er war des Sinnes eines so empfänglichen Mannes wie Herder, der wortlose Töne einen Trödelkram schalt, und der den Tonkünstler vor Allen pries, der von der eingebildeten Herrscherhöhe, auf der sich der „gemeine Musicus brüste die Poesie müsse seiner Kunst dienen", herabsteige um seine Töne den Worten der Empfindung dienen zu machen. Er war des Sinnes eines Künstlers wie Göthe, der das Instrument nur im Geleite der Stimme hören wollte, weil ihm Melodien ohne Wort und Sinn wie flatternde Schmetterlinge erschienen, die wir allenfalls haschen möchten, „da der Gesang dagegen wie ein Genius zum Himmel hebe und das bessere Ich in uns ihn zu begleiten anreize". Er war des Sinnes wie Gluck, der von Gesangstellen von hohler formaler Schönheit verwerfend sagte, „sie röchen nach Musik", ähnlich wie der correcteste der neueren Tonkünstler, Mendelssohn, „eine nicht eindringende, nicht durchgedrungene, nicht poetische, sondern blos begleitende, nebenhergehende, musikalische Musik" eben so wenig leiden mochte. Liegt in der treuen Nachahmung ächter Natur in Händels Gesängen das Geheimniß des in sich Nothwendigen, das sie

auszeichnet, so liegt darin ebenso das Geheimniß ihrer dramatischen Gewalt, die wesentlich der Sänger durch sein Eindringen in den inneren Sinn des Tonkünstlers dem Hörer zu erschließen hat. Händel hat es wohl um die Sänger verdient, daß sie sich ein wenig um ihn bemühen sollten. Er war der unübertroffene Meister des Vocalsatzes; seine Werke sind an Sangbarkeit unerreicht. In seinen 80 Bänden ist nichts in Stimmlagen geschrieben, was wie das Meiste unter dem Neuesten zum Verderb der Organe gereicht, nichts Unausführbares, dessen die Italiener selbst bei Mozart schon fanden, während seit Beethoven unter den Einwirkungen des instrumentalen Unwesens das Zerquälen der Stimmorgane mit unnatürlichen Intervallen und Übertreibungen der Höhe begann, das auf kein Vermögen der Natur mehr Rücksicht nahm. Dafür aber, daß Händel dem Sänger seine Aufgabe von dieser technischen Seite leicht gemacht hat, nahm er ihn dann von geistiger Seite schärfer in Anspruch, wie Shakespeare seine Schauspieler. Der Sänger hat wie der Schauspieler alle Beziehungen der Handlung, alle Motive der Charaktere des Musikdrama's zu ergründen; er hat daneben dem Tondichter noch größere Dienste zu leisten, als der Schauspieler dem Dichter. Der Ton in der Schrift ist unendlich vieldeutig, daher außerordentlich leicht misdeutbar; dieselbe Note weich oder hart, heftig oder sanft, trocken oder feurig gesungen, kann von Grund aus verschiedene Gefühlstöne ausdrücken: daher das Wort so unerläßlich ist als Führer in den Geist des musikalischen Satzes. Die Naturnothwendigkeit der Zusammengehörigkeit von Wort und Ton wird an keiner Stelle so klar wie hier: ist die Note das nothdürftige Zeichen für den Gefühlston, den die Sprachschrift nicht angeben kann, so ist das Wort wieder der einzige genaue Wegweiser in den feinsten Sinn des Tonausdrucks, den der Sänger, des Tondichters Ausleger, die beneidenswerthe Aufgabe hat mit bevorzugtem Verständniß herauszulesen. Was man an Shakespeare's Schauspielergenossen Burbadge rühmte, das gilt noch weit mehr von dem Sänger: kein Ton darf bei ihm fallen ohne die richtigste Erwägung. Und was man allen Spielern Shake-

speare's einschärfen muß, das ist ebenso die Richtschnur für die Sänger Händels: sie sollen der Sprache der Natur so nahe als möglich dringen, so fern als möglich bleiben von aller theatralischen Ziererei und Gespreiztheit. Die Lehre jener Zeit war: daß der dramatische Stil anhalte so zu singen als ob man rede, oder so zu reden als ob man singe, als ob alles ungesucht, ungezwungen aus dem Stegreif komme.

Ausstellungen. — Tausch der Texte und Melodien.

Wenn wir Händel und Shakespeare im großen Ganzen zusammenrücken sehen, wo es sich um ihre gleich preiswürdige Kunstübung nach den höchsten Grundprinzipien handelt, so lassen sich Beide nicht weniger nahe zusammenstellen in Bezug auf die mancherlei irregehenden Ausstellungen, die man an Beiden gleicher Weise gemacht hat. Die widersinnigsten, die widersprechendst gegensätzlichen Urtheile sind über Beide gleichmäßig laut geworden; die tiefsten Herabsetzungen haben sich in Einerlei Mund mit den höchsten Lobpreisungen vertragen; der Bewunderung hat sich die Geringschätzung gegenübergestellt; nicht selten wurde zum Ruhme gekehrt was zum Tadel gereichte und zum Tadel was zum Ruhme. Wir zeichneten eben den engen Anschluß des Tonkünstlers aus an die Wegweisung der Dichtung, die er einmal gewählt hatte. Ein sehr zuversichtlicher Musikurtheiler, Ulibischew, nannte dagegen Händel — im Gegensatz zu Gluck der sich mit dem Dichter ganz identificire — den Musiker quand-même, den höchsten Verächter der Texte! Und es ist wie eine Ausführung dieses Urtheilsspruchs, wenn Andere nicht selten ein gleichgültiges Versetzen von einerlei Melodie von einem Texte auf den andern Händel zum Vorwurf gemacht haben: ungefähr so, wie wenn man von Shakespeare gesagt hat, er mische gelegentlich auch unpassende Farben in seine Charaktere oder seine Frauen und Herren seien von seinen Clowns in Sitten und Reden nicht viel unterschieden. Händel würde (wie Shakespeare) lächeln zu jenem Vorwurfe, der gemacht ist von Solchen die seine Werke nicht zu einem Viertheile übersehen haben können. Die wirklichen Kenner Händels müssen die Thatsache an sich nicht allein zugeben, sondern können sie wohl noch verstärkend belegen: daß in der That in seinen Werken nicht

wenige Arien und Chöre in Theilen und Anklängen, und auch in voller Übertragung auf andere Texte wiederkehren; daß einerlei Melodie selbst in mehr als Einer Übertragung wiederklingt; daß seine Kammerduette und Psalmen die Motive mancher späteren Chorfugen abgegeben haben; daß instrumentale Begleitungen in anderen Verbindungen wieder aufgetaucht sind; daß seine Cantaten so oft die Quelle zu seinen Opern, seine Opern zu seinen Oratorien wurden; daß ganze Werke, wie Zeit und Wahrheit, wie Gefäße zur Aufnahme von Opernmelodien geworden sind, wie Mozarts David eine ganze Reihe von Sätzen aus seiner C moll Messe aufnehmen mußte. Unbestritten aber wie wir die unleugbare Thatsache lassen, die uns selbst vielleicht schwerer wiegt als manchem der Aussteller, mögen wir angesichts der ungeheueren Wucht der gegentheiligen Thatsachen kaum auf sie achten. Wenn man jener Ausstellung die rechte Betonung geben will, so muß man doch vor allem den ganzen Umfang der Tonstücke Händels kennen, die rein aus den gegebenen Worten entwuchsen, die nur ihnen entsprechend ihnen ausschließlich eigen geblieben sind; diese Masse wiegt so schwer, daß die Anzahl der gegentheiligen wie Spreu in die Luft geht. Will man dann diese ausgeschossenen Ausnahmsstücke des näheren untersuchen, so wird man sicherlich zu den verschiedenartigsten Gedanken angeleitet werden, in welcher Weise man sich diese bald geschickten bald ungeschickten Versuche, wie Einerlei Melodie verschiedene Texte kleiden möge, zu erklären habe. War in dem Jünger dabei Gewissenhaftigkeit im Spiel, so bei dem Meister vielleicht Muthwille oder Lässigkeit. Der vielgestaltende Schöpfer, der immer nach Neuem begehrte, der weniger als Einer „das Austreten seiner eigenen Pfade liebte", sollte der nicht einmal in dem Übermuthe des Genius gespielt haben, dem Licht das bei ihm alles erleuchtet einen ausnahmsweisen Schatten unterzumischen? War der Leichtsinn gar so verdammlich, wenn er aus einer verlorenen deutschen Anfangsoper einen schönen Satz den Italienern, aus einer italienischen den Engländern wiederholte, aus bloßer Freude an dem Satze, wie Mozart gelegentlich ebenso Melodien, die ihm lieb waren, später

wiederbrauchte? Waren die Übertragungen auf einzelne Stellen beschränkt, so machten sie dem Biographen nicht selten den Eindruck, wie die Art in der sich Händel fremdes Eigenthum zuweilen aneignete; es zeigt sich dann ganz gewöhnlich, daß nur gewisse melodische Wendungen in neuer Verwendung zu ganz neuen Schöpfungen gestaltet sind. Wenn solche elementare Theile selbst auf mehr als zweierlei Texte angewandt wurden, so wird sich herausstellen, daß sie eine allgemeine Empfindung von Freud oder Leid in ebenso einfachen als sprechenden Modulationen ausdrücken, die sich sehr wohl ganz verschiedenen Texten anfügen können. Der Art sind die melodischen Gänge der Gavotte in einem Sange Othniels (heroes when with glory burning), die früher in einer Arie in Agrippina und einem Sang des Frohsinnigen gebraucht sind: auf welche frohgemuthe Worte von passendem Maaße würden diese Töne aber nicht passen? Wie häufig sind doch überhaupt diese Fälle, daß einerlei melodische Wendungen und Verflechtungen für völlig verschiedene Worte gleich angemessen erscheinen, die von einem einzigen ungemischten Gefühlsausdruck ganz durchtränkt sind? Der bekannten Arie im Saul (Wild schwoll ꝛc.), die ganz friedliche Ruhe und sanfte Beschwichtigung athmet, ließen sich leicht zehn andere Texte ebenso treffend unterlegen. Im Floridant ist einer unstreitig entlehnten Melodie, die wie ein walisischer Kriegsmarsch klingt, ein Text untergelegt, der stolz freudigen Ehrgeiz ausdrückt, und der sich selbst in Worten von einem höchst sonderheitlichen Charakter dem Tonsatze vortrefflich anschmiegt. So ist eine Baßarie wie im Lothario (non t'inganni) in Zeit und Wahrheit auf einen anderen Text (Flieh den falschen Weg) übertragen: der allgemeine Ausdruck kräftiger Ermahnung paßt zu beiden, wenn auch nicht gleich gut. Gelegentlich wird eine ganze Chormelodie zu einem anderen Texte verwandt, wie der Chor in Susanna („Unschuld wird nie lang unterdrückt",) im zweiten Theile des Chors „Tröste sie" in Zeit und Wahrheit wiederkehrt: es sind dann beides Texte, die nichts Besonderes sagen, und denen ein Tonsatz angefügt ist von einem vieldeutigen Charakter. Daß gerade in

Zeit und Wahrheit solche vagere Tonsätze auf vagere Redesätze mehrfach übertragen sind, ruht sicherlich nur auf der Grundeigenschaft der Texte, die in dieser Allegorie sehr selten aus ganz bestimmten Situationen scharf charakterisirt sind. Und wie viel Unterschied läßt sich übrigens in einerlei Melodie nicht durch den bloßen Vortrag legen! Wer weiß nicht, daß einerlei Tonstück durch die bloße Verschiedenheit des Tempo's die gegensätzlichste Bedeutung der höchsten Freudigkeit und der tiefsten Schwermut gegeben werden kann? Der Schreiber dieses erinnert sich, in seiner Jugend einem Wettstreit beigewohnt zu haben: wer auf eine vorliegende russische Volksmelodie den treffendsten Text machen würde. Einer lieferte ein sentimentales Schmachtstück, der andere ein muthwilliges Zechlied; Beides paßte in verschiedene Tempi gefaßt gleich gut; in der so gegensätzlichen Verwendung der Tonart hatten beide Poeten die Unterstützung ganzer Nationalitäten hinter sich: das A moll, das so viele wehmüthige Lieder slavischer wie anderer Naturvölker färbt, ist in den romanischen Nationen in älterer Zeit eine übliche Tonart für Trinklieder. Bestände diese Anschmiegsamkeit des melodischen Elements nicht, so wären die zahllosen Veränderungen von weltlichen in geistliche Texte im 16. Jahrh. unmöglich gewesen, so würden alle Volkslieder, alle strophischen Tonsätze der Verwerfung verfallen, von denen Händel manchmal so schönen Gebrauch gemacht hat. So ließen sich die Gesichtspuncte wohl noch vielfach vermehren, aus denen man jene Texttausche bei Händel betrachten kann. Für den, der in ihm ganz bewandert ist, gibt es übrigens Anlaß zu Betrachtungen einer ganz entgegengesetzten Art, die von jener Ausstellung bald auf ganz andere Wege der Bewunderung überleiten. Wenn man doch statt der Beispiele der gleichen Melodien über ungleichen Texten die der ähnlichen Melodien über ähnlichen Texten hätte sammeln wollen, wie überrascht würde man von der entgegengesetzten Entdeckung sein, wie diesem Manne Jahrzehnte auseinander über verwandten Aufgaben die verwandten Tonfiguren wieder in die Feder rinnen, es macht den Ein-

druck, ganz ungesucht ungewollt und ungewußt. In Otho ist eine Arie (Dal minacciar dei venti), deren Tongestalten zwanzig Jahre später in einer Arie des zweiten Richters in der Susanna von ähnlichem Inhalte wieder anklingen, ohne daß man an eine Abschrift wird denken wollen. Im Scipio ist in einer Siciliana (un caro amante) die Rückerinnerung an ein durch Trennung getrübtes Liebesglück in gleichen Melodieklängen ausgedrückt, wie die ähnliche Klage in dem Trauergesang der Dienerin Susanna's (Im Schatten der Cypresse), nur daß jener Gesang von einem milderen Hauch durchzogen ist als dieser, da die Singende hier eine ewige Trennung zu beklagen hat. Bei diesen Vergleichungen müßte man wieder hervorheben, wie Händel in solchen Fällen, in seinen vielen klagenden Taubenarien z. B., selbst die bloße gleichartige Malerei, geschweige die Färbung der Empfindung, aufs ungleichartigste variirt. Und damit wieder müßte man zusammenstellen, wie er ganz ähnliche Texte in unähnlichen Verhältnissen so von Grund aus anders gestaltet hat. Im Allegro hat man neben einander die drei Chöre der Frohsinnigen Schwermüthigen und Gemäßigten über fast einerlei Text, in dem sie sich ihren Göttinnen dahin geben für die Gewährung ihrer Freuden; man hat in den drei Sätzen den vollen Maasstab der psychischen Unterscheidung: der Eine leichtfertig, der andere vergrübelt, der dritte gleichmäßig ernst, der Eine melodisch, der andere fugirt, der dritte aus beiden Elementen gemischt. In so mancherlei Vogelarien herrscht bei Händel ein sehr ähnlicher malerischer Zug; man vergleiche aber die erste Arie der leichten Semele, die in schwerer Lage von dem Morgenlied zu singen hat das die Lerche zu ihrem Grame stimmt: der Dichter läßt seine glücküberhobene Heldin sehr charakteristisch die Lerche zu diesem Trauergeschäft wählen; wie wundervoll hat Händel den feinen Fingerzeig verstanden! der hier, wenn er den Lerchenphantasien genug gethan hat, im zweiten Theil der Klagearie mehr die Töne der Nachtigall anstimmt, damit wir doch nicht allen Antheil an dem augenblicklichen Leide der Gottbeglückten verlieren. In solchen Meisterstücken ganz besonderheitlicher Charakteristik findet man die blei-

schweren Gegengewichte zu jenen flaumleichten Ausstellungen. Sie wiegen noch schwerer in anderen feinsten Sätzen, wo sich nicht selten Text und Melodie widersprechen wie in jenen Schilderungen des Zusammenspiels gemischter, gegensätzlicher Empfindungen, wovon wir früher Beispiele angeführt haben; und wieder in anderen, wo nicht eine Zweiseitigkeit der Empfindung, sondern die Ungewöhnlichkeit der Situation zu den Widersprüchen in den Gesangstücken hinleitet. In dem Schlußduette im Belsazar singt Nitokris von dem unwiderstehlichen Strom ihrer Thränen; die hohe Frau aber, besiegt vor dem Sieger, singt das in großer gemessener Haltung, und in diesem Widerspruche hat der Tonsatz seine höchste Wahrheit. Wenn wir, des Tiefsinns inne geworden, den Händel in solchen Fällen bewährt, die kritische Wagschale sinken lassen, in der jene Vorwürfe so leichtwiegend emporschnellen, so thun wir schließlich immer noch gut uns zu fragen: was wir denn überhaupt für ein Recht haben, gerade jene Ausstellung zu machen? Wir, die wir uns seit einem Jahrhundert, und täglich noch immer, Händel mit gefälschten Texten vorführen lassen? die wir geistliche Sätze seiner weltlichen Musik unterlegen? die wir Übersetzungen anhören, welche ganz das Gegentheil sagen von dem was das Original sagt? die wir Arien aus anderen in andere Werke übertragen mit eingeschmuggelten Texten dazu? die wir also dulden, daß man Händel massenhaft die Sünden aufbürdet, über die man dann Klage führt? die wir unsere Balken in seine Augen legen, um uns über seine Splitter zu beklagen?!

Zu den Dingen, die gegen die realistische Wahrheit in Händels Werken verstoßen sollen, wurden zu seinen Lebzeiten schon zwei weitere Puncte gerechnet, seine gehäuften Läufe und Coloraturen und seine musikalische Malerei. Man hat von Shakespeare zwei Jahrhunderte lang gesagt und geglaubt, daß er einem quibble, einem Wortspiel, einem Witze, einer seltsamen Ideenverbindung nie habe aus dem Wege gehen können, wie ungeschickt auch der Anlaß wäre bei dem er sie anbrachte, wie unpassend der Mund in den er sie legte. Jetzt, nachdem Coloraturen.

die Shakespearekritik seit 100 Jahren die Fehlwege derer aufgedeckt hat die durch 100 Jahre vorher die Fehler des Dichters aufzudecken meinten, jetzt weiß jeder, daß dieß ein säcularer Irrthum war, daß wohl andere Poeten der Zeit sich jene Albernheit zu Schulden kommen ließen, daß aber Shakespeare sich der Freude des Zeitalters an jenen Scherzen und Spielen nur so weit bequemt hat, als es den Zwecken seiner Charakteristik diente, als er aus dem Ungeschmack einen künstlerischen Vortheil ziehen konnte. Ganz so ist es mit Händels Melismen. Seines Zeitalters Geschmack war in dieser Beziehung wesentlich dem heutigen entgegengesetzt. Man hatte damals Vergnügen an diesen beweglichen Figuren, weil die Sänger sie noch auf ihren geistigen Werth ansahen und sie nach ihrer inneren Bedeutung vorzutragen wußten. Wie die Salimbeni und Ähnliche solche Figuren der Zärtlichkeit oder des Grolles zu singen verstanden, das war die Bewunderung Aller; in ihrem Munde strömten sie „wie ein musikalisch gestalteter Hauch" vorüber; so standen auch die längsten darunter mit der „zusammendrängenden Einheit", die der Charakter der Händel'schen Arien ist, in keinerlei Widerspruch; wie denn ein Misverhältniß dieses Tonschmucks gewöhnlich nur dann empfunden wird, „wenn sich ein Stümper daran versucht". In Händels gesangreicher Zeit gab es allerwege die Sänger, die für ihre übermüthigen Stimmen so kühne Verwendungen begehrten, die von den Hörern im Verwegensten am liebsten gehört wurden. Solchen virtuosen Sängern haben die Tonkünstler jener Zeiten solche Gelegenheiten zu den keckſten Wagnissen des Vortrages immer gerne gegeben, und sie thaten es meistens, wie es die Dramatiker um Shakespeare mit ihren Witzspielen hielten, wahllos und ohne jeden vernünftigen Grund und Anlaß. Die größten Componisten noch viel späterer Zeiten sind diesem Beispiele gefolgt; so war es auch Händel wohl recht, bei guter Gelegenheit seinen Sängern einmal die Zügel zu lockern; nie ließ er ihnen die Zügel schießen, viel weniger ließ er sie ganz aus den Händen entfallen. Aus den berühmtesten Meistern aller Zeiten ließe sich eine schreckhafte Sammlung melismatischen Unsinns

und Ungeschmacks zusammenstellen, aber aus Händel würde man sie nicht stark bereichern, weder mit Beispielen geschmackloser, noch weniger aber sinnloser Figuren. Auch in dieser Beziehung ist Kritik und Beurtheilung neuerdings bereits so weit vorgerückt, daß die Unbefangenen (wie Dommer) in Händels Tonfiguren überall einen natürlichen Anlaß anerkennen. Wenn man seine Passagen und Läufe Zopfgeschmack nennt, so wollen wir constatiren, daß es in der ungeheueren Masse seiner Werke nichts gibt, was der berühmten Arie der Königin der Nacht nur von weitem an Zopfthum, d. h. an Sinn- und Geschmacklosigkeit gleich käme; die sparsamen Staccatotöne in Semele's Spiegelarie haben ihren greiflichen, charakteristischen, nothwendigen Grund, in jener Arie der Zauberflöte, ja selbst in der berühmten Briefarie im Don Juan haben sie keinen. Ehe Händel in Italien die wahren Gesetze des Gesanges kennen lernte, konnte er in seinen jugendlichsten Opern Coloraturen als ein müßiges Werk der Verbrämung anbringen; noch in einem seiner Kammerduette warf ihm Mattheson vor, mehr instrumentale als sanghafte Figuren angebracht zu haben; solche Wettstreite des Gesanges mit irgend welchen Instrumenten, zu denen die höchst ausgebildeten naturbegünstigtsten Stimmen erforderlich waren, begegnen auch noch später in seinen reiferen Werken, dann aber zumeist in lyrischen (nicht dramatischen) Werken und nur, wie in dem Orphischen Gesang im Allegro, in malerischen Zwecken, wo im Text ein natürlicher Anlaß gegeben war. Schon der erste Tadler dieser Eigenheit, Mattheson, gestand übrigens selber zu: Händel habe dergleichen so wunderbar anzustellen und die Modulationen so einzurichten gewußt, daß der beste Kunstrichter kaum das Herz haben werde sein Amt zu verrichten; während die Regeln ihn antrieben die Fehler anzuzeigen, werde es ihm fast leid sein sie zu verbessern! Wir unsererseits sind durchaus nicht gesonnen, den gehäuften Gebrauch der Melismen in Bausch und Bogen in Schutz zu nehmen, noch auch bei Händel selbst in allen einzelnen Fällen ihre Anwendung gut zu heißen oder schön zu finden. Zuweilen mag ihre Einführung auf einer bloßen

Manier und Angewöhnung beruhen. Hier und da hat er in malerischen oder psychischen Absichten der figurirten Ausmalung eines einzelnen Wortes, selbst wo sie von der übrigen Behandlung des Tonstücks seltsam vereinzelt absticht, nicht widerstehen können: in solchen Fällen würden wir selber einer jeden Direction die übelangebrachten Coloraturen (z. B. auf dem Worte H a st in der Ahnungsarie des Zeus, auf dem Worte h o l d e st e in Septimius' Entrüstungsarie) zu streichen rathen. Selbst in solchen Fällen aber verschmähen wir, uns durch diese Fehltritte bei Händel, oder die vergleichbaren bei Shakespeare, die Freude an Beiden verderben zu lassen, weil sie nur Einzelheiten an unverwerflichen Gesammtwerken, nur kleine Auswüchse an großen gesunden Körpern sind, die das Ebenmaas des schönen Ganzen nicht stören. Und wir wollen uns über dem Straucheln an solchen kleinen Weghindernissen die großen Aussichten auf den Wanderungen durch Händels Werke um so weniger verkümmern lassen, je öfter wir bei weiterem Eindringen erfahren haben, daß uns für den Gebrauch seiner Figuren der Sinn zuletzt auch dort aufging, wo wir früher daran verzweifelten; so daß wir uns bescheidentlich zu fürchten gewöhnten, es müsse auch da, wo die Absicht des Meisters uns noch immer nicht einleuchten will, der Fehler mehr an uns als an ihm liegen. Seine Melismen dienen am häufigsten, worauf wir noch zurückkommen, malerischen Zwecken; wo dieß nicht der Fall ist, muß man immer annehmen, er habe sie (ganz wie Shakespeare ein scheinbar Sinnloses zu sinnvoller Anwendung verwerthend) zu Zwecken der Charakteristik gebraucht. Die musikalische Kritik hat zu Händels Zeit gelegentliche Gesetze über den Gebrauch der Coloraturen aufgestellt: sie hat verlangt, daß dabei die Absicht nicht sowohl auf einzelne Worte als auf Sinn und Verstand eines ganzen Satzes gerichtet sei, und daß dieser Sinn einen vernünftigen Anlaß dazu biete; daß ein Lauf nie angebracht werde, ehe alle Worte schon einmal klar und einfach gesungen seien; daß sie weniger passend angebracht würden in Arien, die mehr gespielt als gesungen sein wollen. Die letzte Vorschrift beweist, daß selbst der

billigende, an diese Figuren gewöhnte, von ihnen berückte Zeitgeschmack die Hauptabsicht, in der Händel wenigstens seine Melismen verwandte, kaum begriff. Diese musikalische Form ist gerade nirgends mehr am Platze, als in den erregtesten Gefühlsständen, wenn das von lebhaften Eindrücken des Wohles oder Wehes gepreßte Herz sich lieber zügellos in dem freieren Ergusse unarticulirter Töne als in gemessenen Worten zu entladen ringt, wo es dann auch nach Action, nach entlastenden Körperbewegungen drängen wird: der Gesang liegt dann im äußersten Gegensatz zu dem accentuistischen, der Natur nächst liegenden Recitative, und fällt doch in eine der Natur noch nähere ursprünglichere Ausdrucksweise zurück. Heftiger Zorn und Eifer, Unwille, auch Muthwille, Übermuth und Prahlerei, jauchzende Lust in jedem Grade (das Jodeln des Volkes, wie das Halleluja der Kirche ist bloße Figur,) sind daher die Empfindungszustände, wo sich das Melisma von selbst in die Feder des Componisten drängt. Solche Stellen sind in der psychischen Figurensprache Händels weit die überwiegende Zahl, wo er am Bilde einer äußeren Bewegung die Regungen der Seele schildert, wo seine Melismen den Groll des Zorns, das Toben der Wuth, das Flüstern der Schmeichelei, das Lodern einer inneren Glut, das Zittern der Ahnung und Erwartung, das Jauchzen des Dankes und Preises ausdrücken, wo sie die sprechenden Mittel der Charakteristik sind und sich in der subtilsten Weise nach der Natur der Verhältnisse, der Lagen und Personen verändern. Auch in Fällen solcher klarster Anwendung sind Händels Melismen Gegenstand des Zweifels oder Tadels geblieben, oft nur darum, weil man das Klarste selber trübt, weil man nicht wagen will oder kann, diese Schildereien mit der ganzen Kraft und dramatischen Lebendigkeit auszuführen die sie verlangen. Es jauchze nur Achsa ihr Sieges- und Freudenlied in der That und Wahrheit; es getraue sich nur der Lachchor im Allegro, die Schlußfiguren mit der wirklichen Betonung des Gelächters zu singen; im Samson denke sich Harapha auf der Bühne und trage die Figur im Anfang seiner Prahlarie in den abgestoßenen Kehltönen der höhnischen Verachtung aus,

und ähnlich so Dejanira in den kleinen Figuren ihrer Eifersuchtsarie: und man wird inne werden, wie das, was man geneigt ist als altmodischen Rouladenzierrath zu verwerfen, zu der Sache selber wird, zur ungekünstelten und ganz unmittelbaren Wahrheit der Natur. Der erste Satz in Here's Schlußarie in der Semele, der leirig abgesungen ein recht triviales Musikstück abgibt, wird in der freien Betonung einer grimmigen Schadenfreude ein höchst sprechender, lebenvoller Gesang. Ganze Charaktergestalten erhalten durch diese Betrachtung der Melismen auf ihren psychischen Sinn hin die überraschendsten Aufklärungen. Keine Rolle in Händels oratorischen Dramen ist mit diesem Schmuckwerk reicher ausstaffirt als die der Semele. Man würde schwören, sie sei einer bestimmten Bravoursängerin recht eigentlich zu Liebe geschrieben; bei näherer Beobachtung überzeugt man sich, daß kein entferntester Gedanke daran war. Die Überschwänglichkeit, die diesem Wesen natürlich ist, ihre flüchtige Eitelkeit und Selbstgefälligkeit, ihre tändelnde Grazie, ihre expansive leichte Beweglichkeit zu schildern hatte der Tonkünstler keine anderen Mittel als die beweglichste Leichtigkeit ihrer Sangrede spielen zu lassen. Die musikalische Charakteristik solch einer Natur, die darauf angelegt ist aus den Strängen des alltäglichen Lebens zu schlagen, zwingt geradezu zu einer Gesangsprache, die den Gang des gemeinen Vortrags weit überspringt; und demgemäß ist die ganze Rolle durchgeführt. In den Coloraturen von vier ganz verschiedenen Arien ist es, als ob jeder Nerv der Singenden schütterte von dem Kitzel bald einer muthwilligen Freude (in der Verlachungsarie,) bald des verzückten Selbstgefallens (in der Spiegelarie,) bald der koketten Tändelei (in der Arie beim Wiedersehen des Zeus) oder der Selbstbespiegelung in einem vornehmen Grame (in der Lerchenarie); Alles zusammen gewöhnt uns an die Vorstellung von einem Wesen, das man sich zuletzt gar nicht mehr denken kann als in dieser sprudelnden Tonfülle aller seiner Äußerungen. Wer die Rolle auf der Bühne sähe und im Anfang noch so kritisch über die Malereien der Lerchenarie gelächelt hätte, der würde bei der (vorletzten) Lacharie

angelangt kaum mehr hören, daß sie ganz aus Läufen besteht: so sehr ist dieß der nothwendige Ausdruck einer gegebenen Charakterform geworden. Jene vier figurirten Arien, die allein den Charakter der Semele erschließen, hat der deutsche Klavierauszug von Schaum sämmtlich weggelassen, ganz heilig aus keinem anderen Grunde, als weil sie eben figurirt sind!

Vielen wird die Bedeutung, die wir hier den Händel'schen Melismen geben, ein bloßes Paradoxon scheinen. Bei dem handwerksmäßigen Gemeinmachen Verflachen und Ausbreiten aller Künste, was man wohl als das charakteristische Merkmal, den demokratischen Stempel der Kunstgeschichte unserer Tage, bezeichnen darf, kann es Niemanden Wunder nehmen, wenn die ältesten und weisesten Satzungen über Kunst und Kunstübung in Misachtung fallen und verloren gehen, und wenn ihnen von den ausübenden Künstlern selber widersprochen wird. So wäre es im Alterthum Niemandem eingefallen, an dem Satze der Aristotelischen Poetik zu mäkeln, daß das Metaphorische der eigentlich unterscheidende und daher der wesentlichste Theil des dichterischen Genius und der dichterischen Rede sei. Alle Hauptgattungen der alten Dichtung setzten ihren Ruhm an die Beachtung dieses großen poetischen Grundgesetzes. Wenn das Epos vor der reizenden Geschichtschreibung der Logographen eine auszeichnende Eigenschaft behalten wollte, wenn sich der dramatische Chor abheben sollte von der planen Unterlage des Dialogs, wenn Hymne und Ode ihren höheren Schwung behaupten wollten gegen die niedreren Gattungen der epigrammatischen, satirischen, didaktischen Poesie, so waren sie gleichmäßig auf jenes Eine große Mittel und Werkzeug gewiesen, das in der Fülle der lebenvollen Epitheta, in dem Reichthum an ausgemalten Vergleichungen, in der gewandten Übertragung des Sinnlichen auf das Übersinnliche fortwährend die Bläſſe des Gedankens in der poetischen Rede zu farben- und gestaltvoller Vorstellung und Anschauung steigert, die abstracten Begriffe in greifliche Bilder verwandelt und so die Phantasie in Bewegung setzt als den Hebel, durch den der Poet

Musikalische Malerei.

seine Wirkungen auf das Gemüth der Menschen üben will. In der Folge der Zeiten aber, als unter den steigenden Ausartungen der Kunst zuerst die Euripideische Tragödie den Chor bis auf einen geringen Bodensatz verdunstete, dann die Komödie ihren Stoff aus dem gemeinen Alltagsleben schöpfte, als der Roman des Alterthums aus den poetischen Formen heraustrat und der versificirte des Mittelalters Reim und Rhythmik für eine genügende Legitimation der Poesie hielt, als das französische Drama auf diesem Wege der versificirten Prosa fortging und das deutsche nur allzuweit nachriß, da war es kein Wunder, daß man in dem poetischen Reiche jene Wünschelruthe mit all den Schätzen verlor die sie heraufzuzaubern vermag, ja daß sich die Meisten der Kunstmeister selbst, die selber diesen Zauberstab besitzen sollten, als Verächter jener Schätze anstellten, die sie zu heben nicht mehr verstanden. So haben an dem Einen Shakespeare, der in nichts antiker ist als in seinem Bekenntnisse zu jenem antiken Dichtungsgesetze und in der meisterhaften Vollführung seiner Gebote, die kritischen Stümper hochmüthig diese Tugend getadelt, welche die poetischen Stümper nicht mehr zu üben wußten. Genau so ist es nun mit Händel, der vielleicht in keinem einzelnen Puncte so eng mit Shakespeare verglichen werden kann, in Bezug auf seine musikalische Malerei: kein Musiker der Welt hat von diesem plastischen Mittel seiner Kunst einen so reichen, zugleich so wirkungsvollen und so geschmackvollen, so kühnen und freien Gebrauch gemacht, wie Händel, eben wie kein Dichter die Metapher nach Shakespeare so wieder anzuwenden verstand wie Er. Man muß in Gedanken vergleichen, was alles in späterer Zeit, da das Muster doch vorlag, in Vocal- und Instrumentalkunst von musikalischer Malerei geschaffen worden ist; man muß zurückgehen in der Zeit und aufsuchen, was die musikalische Malerei unter den Händen der Contrapunctisten gewesen war; man muß die schäferliche Dichtung aller Völker, zumal der Deutschen, kennen und übersehen, in welcher Weise sie in der Häufung onomatopoetischer Elemente förmlich wetteiferte mit der musikalischen Malerei: um zu ermessen, in welcher ungeheuerlichen Rohheit

dieß alles abliegt von dem was in Händels Kunst in dieser Beziehung geleistet ist, dem Schönsten, was der ausgebildetste Feinsinn erschaffen kann.

Wir haben bereits oben[1] dargethan, daß die Tonmalerei dem Tondichter das Ähnliche bedeute, wie die metaphorische Rede dem Dichter. Kein Musiker hat sich daher auch dieser Malersprache je völlig entschlagen können, so wenig wie der platteste Dichter je ganz der bildlichen Rede entsagt. Vielleicht haben nicht wenige neuere Componisten über Händels Malerkünste gelächelt, ohne Arg, daß sie alle dieselben Farben auf der Pallette haben und fortwährend verbrauchen. Kein planer Tonsetzer irgend eines Vocalsatzes wird, wenn er in seinem Texte einen in Tönen andeutbaren Gegenstand erwähnt findet, sei es ein räumlicher, ein akustischer, ein optischer Gegenstand der Höhe oder Tiefe, der Fülle oder Leere, der Dunkelheit oder Helle, des Lauten oder Leisen, Keiner, er müßte sich denn gerade in der barocken Rolle eines Sonderlings gefallen, wird in der Wahl seiner Töne dem unwillkürlichen Versuche der abbildenden Nachahmung solcher Gegenstände ausbeugen wollen oder können. Die Größten, die Mozart Gluck Haydn haben mit Lust und Ernst diese Malerkunst zu üben gesucht, nicht gemieden. Nicht die Sache an sich also, nicht die musikalische Malerei als solche kann bei Händel das Auffallende, das Beanstandete sein, sondern nur ihre Art und Weise, ihre Energie und Fülle, die oft überstrotzende Kraft dieses Vermögens in dem erreglichen Manne, der in einer hohen Künstler-Naivetät seine innere Lust und Freude an allem Tonwesen bei jeder Gelegenheit laut und breit ausjubeln muß. Dieß ist gleich auf der ersten und untersten Stufe seiner Verwendung dieses Kunstmittels am erkennbarsten. Händel kann in seinen Texten keinem musikalischen Begriffe, keinem todten oder lebenden musikalischen Werkzeuge begegnen, er kann gleichviel in welcher Verbindung die Worte Hall und Schall, Klang und Sang, Leier und Harfe, Orgel und Glocke, Lerche und Nachtigall nicht nennen hören, ohne sie nachahmend in üppigen Figuren lebendig zu machen; es sind gleichsam seine stehen-

[1] S. 319.

den langathmigen Epitheta zu diesen ewig wiederkehrenden Themen musikalischer Texte, die wohl auch bei wenig geschickten Gelegenheiten angebracht sind. Man hat in der Dichtung mit Recht die Überbürdung der Rede mit Metaphern verpönt, die den Weg des Genusses lästig versperrt; und so muß man auch in der Musik, und kann auch in Händels Musik eine Überfülle der Malerei beanstanden: wenn man dieß aber mit Verstand, mit Verständniß und Kenntniß der Sache thun wollte, so mußte man den Tadel gerade auf diese erste Stufe der Malerei, auf den einzelnen Punct des Ausmalens musikalischer Begriffe kehren, beinahe aber auch beschränken auf diesen Punct, wo die Ausstellung zugleich die Häufung der Coloraturen an unrechter Stelle mittrifft. Immer aber ist Händel schon auf diesem ersten Stadium der Nachahmung bekannter Naturlaute bewundernswerth durch die feine Schönheitslinie, die er in der Wahl des Nachzuahmenden eingehalten hat. Ihm hätte nie einfallen können, das Lächerliche, das Unschöne, das Unmelodische in platter Nachbildung nachzuäffen; er hätte nie unternommen, den Büchsenschuß auf der Jagd, das Knattern des Gewehrfeuers einer Schlacht, das Knallen und Schellen einer Schlittenfahrt zu schildern, auch nicht das Brüllen des Löwen, auch nicht das Springen der Frösche, das man wohl in der begleitenden Figur einer Arie im Israel zu belächeln pflegt, einer rhythmischen Figur, die Händel gemeinhin nur bei den erhabensten Gelegenheiten anzuwenden pflegt, oder wenn er (wie eben in jener Arie) den Eindruck eines unheimlichen Schauders hervorrufen will. Man mag an einem so groben Beispiele erkennen, daß auch diese Art Sprache erlernt sein will. Jede natürliche Musikmalerei würde die Bewegung des Springens nicht (wie es dort geschehen wäre) in dem Wechsel von Tonwerthen ($^1/_8$ mit $^1/_{16}$), sondern in wiederholten Sprüngen auf nahe oder ferne Intervalle nachahmen. Wir wollen den Spöttern eine andere Arie denunciren, wo ganz kurze wiederkehrende Intervallsprünge in solch einer malerischen Absicht angewandt sind, die weit die Meisten nicht einmal ausfinden würden. In der Lerchenarie im Allegro ist von dem Vogel die Rede, der dem

Frohsinnigen am Fenster guten Morgen sagt; man weiß, wie das Zu- und Rückspringen des Thieres in solcher Lage der Ausdruck des Wechsels traulicher Annäherung und fürchtender Ausweichung ist: der Tonkünstler hat gewagt, ohne daß von dieser Bewegung die Rede wäre, sie zu zeichnen um den Ausdruck leichter Ängstlichkeit zu gewinnen, den ein geschickter Sänger dem Textsinn folgend in diese Figuren legen würde. — Wie viele Fehlgriffe man übrigens auf jener ersten Linie der Händel'schen Malerkunst nachweisen möchte, schon auf der nächsten Stufe scheinen sie ganz zu verschwinden. Wenn Händel das Gemälde einer äußeren Bewegung der Elemente zu entwerfen hat, so dient Musik und Text gewöhnlich zur örtlichen Färbung der Scenen, und in der Behandlung solcher Stellen ist er ein unerreichter Meister in der richtigen sinnvollen Berechnung und Beziehung seiner Malerei auf den jeweiligen Anlaß. Im Israel bestaunten gleich die ersten Hörer die Erhabenheit der Einbildungskraft, in der dort die Natur großartiger Phänomene ausgebeutet, die Bilder der ägyptischen Plagen in wunderbaren Gegensätzen lebendig gemacht sind. In allen solchen Schilderungen steigt Händels Meisterschaft durchweg (und dieß ist das Vorrecht des Genius,) mit der Vertiefung der Aufgabe. Nichts ist zaubervoller, als wenn er, innere Gefühle aus der ganzen Tiefe seiner Mitempfindung darstellend, zuweilen in der Begleitung an äußere Wahrnehmungen erinnert, welche die Lage plastischer zu veranschaulichen dienen; wenn er in der Begleitung eines Klagechors wie absichtlos die Töne eines Trauergeläutes anschlägt; wenn er in der Heldenklage eines Jephtha die Jammerlaute des gebrochenen Herzens, die der Kraftmann nicht laut ausstoßen kann, in die sanfte Begleitung der Instrumente legt; wenn man aus der Begleitung der Sangfiguren anderer Klagenden bald das Schluchzen des heftigen Schmerzes bald das stille Rinnen der Thränen eines weichen sanften Kummers heraushört, ja die Körperbewegungen heraussieht, die ihre Klage begleiten, als ob die Kunst des wirklichen Malers auf uns wirkte. — Will man recht scharf beobachten, wie genau sich bildliche Poesie und musikalische Malerei entsprechen, so

muß man den Allegro durchgehen, wo an der Hand der ganz plastischen Dichtung diese Seite von Händels Kunst am reichsten zu Tage tritt. Man höre dort unter den Fällen, wo eine unmittelbare Nachahmung von Naturlauten vorliegt, ob es möglich ist, die künstlerischen Nachbildungen kunstloser Töne und Schalle ferner von aller Effecthascherei zu halten und zugleich geistig so sinnvoll zu verwerthen. In den Lerchen- und Nachtigallarien wetteifern Instrumente und Stimmen, die Naturlaute dieser befiederten Sänger nachzuahmen; und wenn die Nachtigalltöne naturgemäß nachgeahmt werden von einer Sängerin, die von der Natur ein Organ empfangen hat mit der Vogelkehle wetteifern zu können, so wird man es entzückt selbst als bloße Nachahmung wiederhören: obwohl nicht dort der Kunstwerth dieses Gesanges liegt, sondern vielmehr in der Durchdringung des nachgeahmten Stoffes und des nachahmenden Vortrags mit dem geistigen Sinne, der die menschliche Zuthat in Beiden ist; die bloße Nachahmung der thierischen Naturlaute könnte unter der Hand eines Pfuschers ein absurder Mechanismus werden, hier gefällt sich der menschliche Geist, in der freiesten Schöpfung damit zu spielen. So mag es eine leichte äußerliche Sache scheinen, mit der Nachahmung des Glockenhalls und des Nachtwächterrufs eine unfehlbare Wirkung zu machen, aber die Ausdrücke der träumerischen Feier zur Dämmerungszeit dort, und hier des festsicheren Schutzes, den die Nachtwache gewährt, das sind ganz geistige und innerliche Wirkungsmittel, die mit keinem Talent blos äußerlicher Beobachtung in Bewegung zu setzen sind. Ganz besonders fesselnd ist das Schildernde und Malerische in der Behandlung jener Gedichtstellen, wo plastische Bilder von sichtbaren Dingen entworfen sind, die Übertragung des Wahrnehmbaren in das Vernehmbare. Bei der Schilderung des Mondwandels sucht Händel kein Mittel, die äußere Erscheinung darzustellen, aber er versetzt mit wunderbarem Geschick in die Stimmung, in der wir wohl den Mond hinter Wolken scheinbar hinwandeln sehen und in gespannter und gesteigerter Bewegung die Stille der Nacht mit einzelnen Lauten des Entzückens durchbrechen. Dem ist

an sinniger Tiefe noch weit vorzuziehen das Duett, dessen Text einer Stelle in Shakespeare's Sturm nachgeahmt ist: wo der Aufgang der Wahrheit aus der Nacht des Trugs an dem Bilde des Tagesanbruchs unter dem Wegschmelzen der Morgennebel versinnlicht ist. Interessant nicht durch hörgerechte rein musikalische Wohlgefälligkeit, wohl aber für die Erkenntniß der psychischen Tiefe Händel'scher Musik sind die undankbaren Stellen, wo mehr intellectuelle, ästhetische Erscheinungen im Inneren einen Widerhall geben sollen, wie in den Gesängen über Trauerspiel und Lustspiel, in welchem letzteren Shakespeare in Miltons Worten von Händel besungen wird. Wenn dieß nur blässere Gemälde werden können, so ist es anders in den Gegenstücken, in welchen bestimmte faßliche Zustände im Inneren, wenn auch in dessen fernsten Winkeln widerscheinen, wo Empfinden und Träumen verschmilzt: wie in der Versetzung in Waldeinsamkeit aus der weichen Stimmung des Schwermüthigen, und in dem Schluß des Tanzchors, wo wie durch die Träume der todtmüden Tänzer die seligen Nachklänge des verrauschten Genusses noch forttönen.

Überwiegen der ernsten und schwermüthigen Elemente in Händels Musikstücken.

Es gibt noch andere Puncte ähnlicher Ausstellungen an Einzelheiten Shakespeare'scher Dichtung und Händel'scher Musik, die sich wesentlich berühren. Wir wollen nicht reden von den Vorwürfen der mancherlei Härten in den dramatischen Darstellungen aus Shakespeare's erster Jugendzeit, die noch von dem rohen und blutfrohen Sinn des Zeitalters einiges Zeugniß ablegen: die musikalische Kunst kann sich nicht leicht in ähnliche Abwege verirren, auch wenn ein Operntext sie dazu verführen sollte; der Musiker könnte höchstens durch die Wahl roher Texte seine eigene Rohheit bewähren; durch seine musikalische Zuthat würde er das Barbarische in irgend einer dramatischen Handlung eher unwillkürlich mildern als wissentlich verstärken. Der natürlichste Instinct muß dem Dichter und Tondichter musikalischer Dramen sagen, daß sie auf diesem Gebiete nicht wagen dürften was der tragische Poet: der die Mittel hat, Geist und Verstand auch bei einer Handlung von herzzerreißendem Charakter so mächtig zu inter-

essiren, daß er mit dem Begriffe die Nothwendigkeit dessen kann einsehen lehren, was das Gemüth wenn auch noch so schmerzlich berührt. Diese Mittel besitzt der Tonkünstler nicht, der allen grell tragischen Momenten auszuweichen oder sie zu mildern einen natürlichen Trieb hat. Die italienische Oper hat daher tragische Ausgänge überall vermieden. Es ist eine Bereicherung, daß Händel in seiner letzten Periode musikalische Tragödien zu behandlen wagte; das zarteste Feingefühl leitete ihn aber auch dann an, jeder schroffen und harten Lösung in aller Geflissentlichkeit auszubeugen. In Acis und Herakles hebt die Vergötterung der Helden über ihren tragischen Ausgang tröstend empor. Im Samson, dessen Fall zwar an sich schon ein Triumph ist, ward dem ursprünglich abschließenden Begräbnißchor später noch ausdrücklich ein freudig emporreißender Schlußchor angehängt, wie im Saul ein solcher noch auf die große, an sich so versöhnende Todtenklage folgt. So ist auch im Belsazar Alles geschehen, um an dem Ausgang selbst des ruchlosen Frevlers rasch vorüberzuführen und auf dem Versöhnenden zu weilen. Abgesehen aber von aller tragödischen Kunstpraxis sei es des Poeten oder Melopoeten, gibt es andere Eigenheiten bei Beiden, die man wohl als verwandt, als angrenzend an eine Vorliebe für das Herbe dort, hier für das Trübe gerügt hat. Bei unseren Romantikern haftete über ihrer Beschäftigung mit Shakespeare ein Gesammteindruck, der ihn ihnen entfremdet hielt; sie fanden in ihm eine Unbefriedigung, aus seinem Nachsinnen über die menschlichen Schicksale entsprungen, ein tief schmerzliches, herb tragisches Wesen, ein abgesondertes, verschlossenes, einsames Gemüth. Wir haben an anderen Orten gezeigt, daß solch ein Wesen in Shakespeare in Wahrheit nicht gelegen war; daß es bei Händel nicht zu entdecken ist, braucht man nicht erst zu zeigen. Man weiß, und man fühlt es aus seiner Musik überall heraus, daß Händel ein glücklich heiterer, harmonisch in sich beschlossener Mensch war, in dessen Gemüthe irgend ein Herbes und Hartes nicht eingepflanzt war. Jene katholisirenden Epikureer fanden leicht an protestantischer Verdüsterung zu mäkeln; in Händels ernstesten kirchlichen Gesängen

würden sie die helle Freudigkeit des ächt protestantischen Geistes selbst mit Widerstreben anerkennen müssen. Dennoch bleibt bei den Weltkindern unserer Tage ein vergleichbarer Vorwurf zurück. Die meisten musikalischen Dillettanten und Laien, die an die heitere Unterhaltung und den berauschenden Lärm der Instrumentalmusik gewöhnt sind, fühlen sich gestoßen von einem schwermüthigen Eindruck, den ihnen der bloße Ernst, die bloße Gemessenheit, vollends der vorwiegend trauervolle Charakter der Musik in Händels Oratorien und oratorischen Dramen, ja auch aller seiner Musik macht: wir haben eine geistreiche Dame bei bloßem Spielen aus seinen Suiten tief innerlich aufseufzen hören: „diese Musik könnte mich ganz melancholisch machen!" Dergleichen Eindrücke beruhen zu einem guten Theile nur darauf, daß man an den Stil dieser Musik nicht gewöhnt ist, die allerdings selbst in heiteren Gesängen nicht oft von einer losgelassenen Lustigkeit, dafür aber von einem Frohsinn ist, der niemals ermüdet und abstumpft, sondern bei jeder Wiederholung immer gewinnender und erheiternder wirkt. Jene abstoßenden Eindrücke beruhen dann wesentlich auch darauf, daß man sich nicht gewöhnen will, Musik als ein Kunststudium zu betreiben und sich Rechenschaft von dem Charakter eines Tonstücks und von den Gründen dieses Charakters zu geben: vertraute Kenner wie Thibaut empfanden in ganz gegensätzlicher Weise, daß man sich „nach Händels Trauerchören oft beruhigter und beseligter fühle, als nach den muntersten Dingen jetziger Empfindler." Im letzten Grunde indessen führen jene Eindrücke bei den Meisten allerdings auf die entschiedene Abneigung gegen jede ernste, schwerwiegende und schwermüthige Musik zurück. Es gibt eben Zeiten, die wie sie zu wohllebig sind um an tragischen Scenen auf der Bühne Gefallen zu haben, sich auch zu glückhaft fühlen, um andere als lustige Musik hören zu wollen; tiefer bewegte, ernster gestimmte Zeiten werden zu Händel wie zu Shakespeare Zugang und Verständniß stets viel williger suchen und finden. Man kann wissen, daß nicht alle Zeiten den leichtfüßigen Geschmack unserer heutigen Tage getheilt haben. In einem eisernen Jahrhunderte wie das siebenzehnte

konnte Pater Mersenne ganz allgemein versichern, von allen Sängern Tonkünstlern und Hörern vernommen zu haben, daß ihnen die ernsten, traurigen, melancholischen Gesänge süßer und angenehmer als die fröhlichen dünkten; die geistvolle Portia bei Shakespeare fühlt sich sogar von jeder fröhlichen Musik traurig berührt; (wofür ihr dort Lorenzo nicht den richtigen Grund angibt.) Der Geschmack jener Zeiten war sinniger und musikalisch ausgebildeter, die Empfindungskraft unendlich stärker als die unsere; und eben darum hatten jene Zeiten die größere Freude an den schwermüthigen Tonstücken, die an sich, und unter aller Bedingung, die musikreicheren und empfindungshaltigeren Tonstücke sind. So wie in dem Trauerspiele alle menschlichen Kräfte und Leidenschaften in stärkerer Bewegung sind als im Lustspiel, so liegt in allen traurigen Gesängen eine weit tiefere Gewalt als in den fröhlichen, die dem alltäglichen Leben näher, daher leichter zu fassen, in sich aber nothwendig von weit flacherer Art sind, weil alle Freude momentaner, alle Befriedigung in sich selber oberflächlicher ist, als Entbehrung Mangel und Leiden. In der Natur singen die Menschen nur in Freudigkeit, nicht im Grame; aber ihre Klagelaute haben unendlich mehr musikalische Elemente als ihre Freudenlaute und sind daher für die Kunst ungleich kostbarer und verwendbarer. Ernste und traurige Gesänge geben uns durch ihre schwerer wiegenden Eindrücke weit mehr Muße und Willigkeit zu tieferer Mitempfindung, weil sie den Geist weit mehr in sich selbst führen. Darum: weil alle traurige Erfahrung sich stärker als die heitere einprägt; weil Schmerzen viel tiefer greifen als Genüsse, da das Übel gewaltsamer ist als das Gut; weil es kein Wohlgefühl gibt, das man nicht hingeben würde, wenn man sich damit von einem Wehgefühle befreien könnte; weil das Leid in größerem Maaße unangenehm als die Freude angenehm ist; weil die Lust oft eine Verstandessache ist an der das Musikalische keinen Theil hat, die Unlust immer reine Sache des Gefühls. Alle Lust ist als ein Ziel- und Ruhepunct, auf dem sich das Dasein begnügt und vergnügt fühlt, flacher als die Unlust. Bei allen freudigen Erregungen ist daher auch, weil

Befriedigung damit verbunden ist, weniger Begehrung und Bestrebung als bei schmerzlichen Gefühlen, so lange die Kraft nicht ganz erlegen, der Muth nicht völlig gebrochen ist. Der Mensch sieht seinen unversehrten ganzen und heilen Zustand als den naturgemäßen an, und empfindet dessen Störungen ärger als seine Förderungen; und wenn gleich in dem gewöhnlichen Leben, wie viel des Ungemachs und Leidens, der Trübsal und Widerwärtigkeit, der Noth und Bedrängniß, des Joches und Kreuzes, des Jammers und Elends in der Welt sein mag, die Freuden und Ergötzlichkeiten gemeinhin vorwiegen werden, so greift doch in jedem einzelnen Falle der Eindruck des Leids viel schärfer ein, weil er sich der Seele wie ein glühender Stempel einprägt. Das ist es, was dem Traurigen in der Tonkunst einen weit ergiebigeren Boden bereitet. Und daher wird jeder welt- und kunsterfahrene Mann dem ernsten oratorischen Drama Händels vor seinen leichteren Opern, wie Shakespeare's Tragödien vor seinen Komödien, den Vorzug geben trotz ihren schmerzlicheren Eindrücken, weil da wie dort erst die stärkste menschliche Natur und ihre innersten Vermögen ins Spiel gerufen werden.

Wer das Eitle all der vereinzelten Ausstellungen, die wir andeuten, mit Einem Blicke erkennen will, der muß von dieser Art Splitterrichterei zu der Betrachtung des Kunstganzen, wie in den Shakespeare'schen Dramen so in den Werken der letzten Periode Händels überspringen. Wie in allen großen Gemälden durchaus nur der Reiz des Ganzen und die innere Symmetrie aller Theile den höchsten Preis und Werth entscheidet, so erprüft sich auch in jeder musikalischen Schöpfung ihre wahre Bedeutung erst aus der Gestalt des Gesammtwerkes, aus der Zweck- und Ebenmäßigkeit, der Übereinstimmung in den Verhältnissen und Schönheiten der einzelnen Glieder: des Tondichters Kunstbildung, der Umfang seines ordnenden Geistes, die Tiefe seines Gemüths, seine geniale Begabung und Schöpferkraft wird erst hier ermessen und begriffen. Auch in diesem Puncte hatte sich Händel erst in langer Uebung zurecht zu finden: das instinctive Tasten blieb das Merkzei- Einheit der Händel'schen Tonwerke.

chen der musikalischen Kunst selbst bei den Letzten und Größten, bei Mozart nicht anders als bei Händel. Die Versuche des Letzteren, seine kostbare Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline, um sie nicht mit der Gelegenheit untergehen zu lassen, bald zu einer Todtenklage auf Joseph für seinen Israel, bald im Saul zur Todtenklage auf Saul und Jonathan zu verwenden, sind Irrgänge (noch mehr rührend als bedauerlich,) aus denen er sich sehr bald doch zurechtfand. [Dem Tonkünstler wird der Ruhm des einheitlichen Kunstbaus seiner Tonwerke erleichtert oder erschwert dadurch, daß er seine Texte nicht selber erschafft; hat er keine Wahl, so muß er hinnehmen was er findet; Händels Verdienst war das, daß er in seinen undramatischen Werken unter vorhandenen Texten eine meisterliche Wahl zu treffen wußte, und daß er sich weiterhin eben dadurch die Wahl verschaffte, seit die Engländer, die ihn zu höheren Kunstthaten berufen hatten, die Verpflichtung empfanden, ihm auch größere poetische Stoffe in reineren Formen darzubringen. Eine Reihe der dramatischen Texte seiner letzten Periode nannten wir oben Meisterstücke in Beziehung auf die Musikhaltigkeit der Dichtungen; sie sind es zum Theile auch ihrer planmäßigen äußeren Structur nach, die dem Tonkünstler das Werk der inneren Cohärenz außerordentlich erleichterte. Im Samson, Belsazar, Herakles u. a. ist der Verlauf der Handlung, ihr Auffsteigen zur Katastrophe, zu dem Glückswechsel (zu der Prüfung Samsons, zu Belsazars Entweihung der heiligen Gefäße, zu dem Fluch der Dejanira,) und dann ihr Niedergang von dem Wendepunct der Geschicke abwärts zu dem Ausgange, in einer feinen halbkreisförmigen Wölbung gezogen, wie man es an den vollendetsten Shakespeare'schen Tragödien ausreichend nachweisen kann. Allem Unwesentlichen, allem Episodischen was das Interesse spalten kann, ist hier aus dem Wege gegangen. Der Zusammenhang ist, der Handlung nach, ununterbrechbar; musikalisch ist er es eben so, schon in blos technischer Beziehung, wenn man die wirkungsvollen und fein berechneten Gegensätze, Wechsel und Verwandtschaften der Tonsätze und ihrer Tonarten nicht ver-

scherzen will. Man kann und soll daher für öffentliche Aufführungen aus diesen Werken nichts willkürlich herausheben noch hinausweisen. Wie hat sich auch in dieser Beziehung das Urtheil bereits berichtigt und erweitert! Wenn man heute bei den Chrysander, Krüger, Dommer, die Nachweise liest, welch' ein kunstvoll bedachter Plan Werke wie das Alexanderfest, den Messias, den Maccabäus einheitlich zusammenhält, so muß man damit vergleichen, wie noch ein Mann wie Thibaut sich über Die lustig machte, die sich erpichten Händel'sche Werke ganz zu geben; der selbst in leckerer Wahl nur Einzelnes auszuheben pflegte, und eben dadurch nach unserer Anschauung des eigentlich Größesten in Händels Werken verlustig ging. Die üblichere Sünde war aber die stumpfsinnige Willkür des Ausscheidens. In einigen weitgedehnten, nach Händels eigenem Gefühle zu lang gerathenen Werken ist es wohl nöthig, bei Aufführungen einzelnes wegzulassen; wenn man dabei den Bau der Werke nicht gleich aus allen Fugen zwängen will, so darf dieß nie ein nothwendiges Glied berühren, das in die innere Entfaltung der psychischen Aufgabe eingreift, die dem Zuhörer den nothwendigen Anhalt für sein geistiges Interesse geben muß. Wenige sind unter den oratorischen Dramen, denen man größere Theile entziehen könnte ohne Entstellung oder Zerrüttung des Ganzen; nur in einigen finden sich gelegentlich Auswüchse, deren Wegnahme gerathen ist, weil man dadurch einen einheitlicheren Bau herstellt: so wird im Alexander Balus die Liebesgeschichte, die den Inhalt bildet, durch die Episode einer Verleumdung unterbrochen, die ein ganz sinnloses Einschiebsel bildet; so ist in der Susanna der Fortgang der Handlung durch zwei allzu abgetrennte Monologe des verreisten Joachim und durch die Einflechtung der ganz handlungslosen Figur des Helkia ungeschickt gestört. Grade auf solche Auswüchse aber hat sich die ausscheidende Kritik, aus solchen erwogenen Gründen, nie geworfen. Es ist vielmehr Sitte geworden zu streichen aus Faulheit und Bequemlichkeit, weil man den Zuhörern nicht zuzumuthen wagte, über einem Händel'schen Tonwerke, in dem doch das feinstgestimmte Gemüth über

keinen Mißklang zu straucheln hat, drei Stunden auszuhalten, während man ihnen über Meyerbeers Opern, die wahrlich die Nerven ganz anders anpacken, fünf Stunden aufzuerlegen kein Bedenken hat. Es ist Sitte geworden, aus Grille zu streichen was man für unschön, veraltet oder gleichgültig hält, wo oft grade die verleugnungsvolle Weisheit des Tonkünstlers am erkennbarsten ist: denn irgend ein künstlerisches Ganze bedarf, wenn es nicht ermüden soll, der matteren Folien für die abgehobeneren Gestalten, bedarf der Schatten, wenn das Licht soll ertragen werden. Es ist Sitte geworden zu streichen aus blasirter Ungeduld, weil man etwas für Ueberfluß hält, was im Plane des Ganzen einfach eine Nothwendigkeit ist. Der Maccabäus ist gewiß nie aufgeführt worden, ohne daß aus der Gruppe der drei Freiheitsarien zwei wären gestrichen worden: dadurch wird die belebende Flamme des Volkskampfs, die Freiheitsliebe die hier selbst die Weiber durchdringt, in dem musikalischen Gemälde ausgelöscht. Das kurze zweitheilige Alexanderfest ist selten gegeben worden, ohne daß nicht wenigstens einige der Soli ausfallen mußten; wird aber auch nur Eines der Glieder des in steten Gegensätzen wechselnden Tonwerkes herausgebrochen, so hebt dieß nothwendig die Continuität auf und stört die Meinung der Composition des Poeten und des Melopoeten. Wir haben Aufführungen beigewohnt, wo wir in der Leitung meisterhafter Directoren, in der Begleitung glänzender Orchester, in dem Vortrag virtuoser Chöre die geistige Betonung dieser Gegensätze des Kunstwerkes, das durchdringende Eingehen in seine Meinung gänzlich vermißten. Wir berühren hier die innere, musikalische Einheit der Händel'schen Werke. Das Einheitsgesetz des dramatischen Dichters, den wir zur Vergleichung immer im Auge haben, war die Rückbeziehung seiner Handlung auf Eine alles zusammen haltende Idee. Das ähnliche Gesetz leitet den Tonkünstler an, alle Theile seines Werkes auf Eine Grundgefühlsstimmung, wie der Dichter die seinen auf Einen Grundgedanken, stetig zu beziehen. Wenn seinem Textdichter gelungen ist, der Handlung einen solchen Kern einheitlicher Empfindung einzupflanzen, so ist

es des Tondichters Sache auf diesen Kern vorzudringen, sich in aller Unbefangenheit und Unmittelbarkeit in dem gegebenen Gegenstande von Einer Empfindungsidee ganz durchdringen zu lassen und seine musikalischen Gemälde von da ausstrahlend immer auf diesen Brennpunct wieder zu concentriren: so erwächst aus der innersten Natur des Objects die künstlerische Organisation des Ganzen, über das eine gleichmäßige Tonfarbe gebreitet wird, die in jedem einzelnen Bildtheile die gegensätzlichsten Tinten verschmilzt und verbindet. Jeder aufmerksame Laie, der den Versuch machen will, sich mit einem der größeren Händel'schen Werke monatelang ausschließlich zu beschäftigen und sich ganz darein zu vertiefen, und dann zu einem anderen mit der gleichen Andacht und Ausdauer — wir wollen sagen vom Messias zum Alexanderfeste — überzugehen, der wird erstaunen, welch ein durch und durch verschiedenartiges Empfindungscolorit die beiden Werke von einander trennt; wie einer das gleiche bei einem ähnlichen Studium und Verhalten über Shakespeare empfinden wird, wenn er z. B. vom Sommernachtstraum zum Coriolan übergehen wollte, obgleich die Nichtkenner bei beiden Künstlern so gerne stets nur Einen und denselben Ton heraushören wollen. Kürzer und noch viel schlagender würde man dieselbe Erfahrung machen, wenn man Gelegenheit hätte, zwei solche gegensätzliche Werke rasch hintereinander in verstandenen Ausführungen kennen zu lernen. Es höre Jemand das kleine, im schönsten Ebenmaas abgerundete Schäferspiel Acis an: wo in der Mitte des (durchaus einactig zu behandelnden) Werkes ein viertheiliger Chor wie eine Gebirgsmasse in der musikalischen Landschaft steht, auf deren einer Seite alles rosiger Tag, auf der andern Dämmerung und Nacht ist; wo der naiv sinnliche Stil der musikalischen Darstellung der einfachen Handlung, die ganz von dem süßbitteren Wehgefühl der Liebe durchzogen ist, in einer innigen Verschmelzung sanft melodischer Anmuth mit seelischem Ausdruck eine gleichartig gedämpfte, idyllisch-elegische Färbung durch alle Gesänge in der Art fest hält, daß mit steter Rückbeziehung auf jenen Grundcharakter die Bildnerei in der Tauben-

arie Galatea's, die Energie in der Kampfarie des Acis, der Ausdruck der Wuth in Polyphems Rachearie gleicherweise ermäßigt ist, um den milden Gesammteindruck nicht zu zerreißen; — dann gehe derselbe Hörer zu Belsazar etwa über, in dem er überall ungleich gröberen Strichen der Zeichnung begegnen wird: wo keine Liebesepisode einverwoben, keine Arie zu finden ist, die sich durch die melodiöse Eleganz einschmeichelte an der die Arien im Acis so reich sind, nichts von der tiefen Schwermuth im Samson, kein Klage- und Trauerchor ohne den man sich einen tragischen Stoff bei Händel kaum denken kann, nichts von der innigen Gefühligkeit durch die er uns so bis ins Mark zu erschüttern weiß, weil das ganze Werk ein einziges großes Geschichtsgemälde ist, wo zwei handelnde Völker über einem leidenden in vernichtendem Stoße auf einander treffen, wo die Einzelfiguren nur als die Träger dieser großen Action erscheinen, ohne daß individuelle Leidenschaften mit besonderem Nachdruck hervorträten: daher sich das Ganze in einem rasch fortreißenden Massenzuge bewegt ohne gemüthliches Versenken in einzelne Theile, blos wirkend durch die Wahrheit, Frische, Localfärbung, Kraft und Gegenständlichkeit der historischen Schilderung. Man geht wie aus einem großen erhebenden Zeitereignisse davon, weniger wie im Acis in sich gewiesen als aus sich herausgerissen, erfrischt durch die Gewalt des großartigen Werkes, das von allen Musikdramen vielleicht allein mit einer Shakespeare'schen Historie verglichen werden kann. — Wenn die Abhängigkeit von einem fremden Texte den einheitlichen Bau einer Tondichtung, wie wir sagten, erleichtern oder erschweren kann, so bereitet dem Tonkünstler auf der anderen Seite eine Eigenheit seiner Kunst selbst, die Bewegung in entgegengesetzten Empfindungen und Leidenschaften, die der Musik durchaus natürlich ist, eine Erschwerung im Einzelnen, im Ganzen doch eine Erleichterung. Selbst der in Ideen arbeitende dramatische Dichter, Shakespeare, hat den Kunstgriff nie versäumt, durch stete Parallelen und Gegensätze in seinen Charakteren und Handlungen die einen durch die anderen der Anschauung wie dem Begriffe zu erhellen; der

Tondichter ist auf solche Gegeneinanderstellungen schon äußerlich hingewiesen um der Eintönigkeit zu entgehen, und innerlich, weil alles Gefühlswesen sich um die beiden Pole von Leid und Freude dreht. Wo diese Gegensätze in die Extreme gehen, da ist die musikalische Verschleifung des Grellen in dem Wechsel keine leichte Arbeit; doch sind dieß höchst dankbare Schwierigkeiten, die dem Tonkünstler stete Gelegenheit geben, die innere Symmetrie seines Kunstwerkes durch dieselben Contraste, die sie zu verdecken scheinen, hervorzuheben. — Wo der Textdichter in einer geistig-sittlichen Conception, in der z. B. Samson entworfen ist, seinem dramatischen Kunstbau an sich schon einen ungewöhnlichen poetischen Werth verliehen hat, da erhalten die Theile des Werkes, die dort in sechs großen Gruppen zu lebhaften Gegensätzen geordnet sind, auch musikalisch eine außerordentliche Vertiefung in ihrem Reichthum mannichfaltigen Wechsels: die weise Berechnung der Theile dieses kolossalen Werkes auf einander, die Kunst der Composition in ihren großen Verhältnissen hat man in den deutschen Verstümmelungen dieses Dramas auch entfernt nicht ahnen können. In jenen Völkeractionen, wo solche Gegensätze nicht aus der inneren Natur individueller Charaktere zu entwickeln waren, in dem Siegeslaufe der Judas und Josua, sind in grellen Gegenbildern dort zweimal, hier einmal die Rückfälle in Unglück und Niederlagen eingeführt, um durch die Aufraffung in der Kampferneuerung noch einmal zu der Siegesbegeisterung verlässiger zurückzuführen. In ganz entgegengesetzter Weise arbeitet das Bedürfniß künstlerischer Symmetrie im Allegro. Das Gedicht Miltons bewegt sich, wissen wir, in den Gegensätzen des Frohsinnigen und Schwermüthigen. Händel empfand das Unbefriedigte in dieser Bewegung und Gegenbewegung; mit seiner Uebereinstimmung schrieb ihm Jennens einen dritten Theil, den Gemäßigten, hinzu. Dieß würde dichterisch als eine Pedanterie erscheinen, zumal der Sanguiniker und Melancholiker Miltons mit ihren Neigungen sich ohnehin in den anständigsten Grenzen halten; musikalisch ist es aber vortrefflich gedacht, daß auf die stets getheilten gegensätzlichen Eindrücke

zuletzt ein neutralerer Theil folgt und abschließt. In aller Natur des Menschen ist das Bedürfniß tief begründet, allen Gegensatz welcher Art er sei ausgesöhnt zu sehen. Von den zwei ersten Theilen des Musikwerkes würde man nicht ohne das deutlichste Gefühl einer Unbefriedigung hinweggehen, das selbst das Milton'sche Gedicht hinterläßt; die Gegensätze halten in einer Spannung, in der man zuletzt unwillkürlich nach einer Vermittlung verlangt, wie sie in dem Schlußtheile bei Händel gegeben ist, der in einem gleichmäßig gelassenen Stile durchgeführt die Bestimmung trefflich erfüllt, das Gemüth in einem hergestellten Gleichgewichte zu entlassen. An einem solchen greiflichen Beispiele, wo Händel oder sein hülfreicher Freund einen Text selbst umzugestalten half, entdeckt man, mit wie bewußter Absicht das innere Ebenmaas herbeigeführt ist, das dieses und fast alle Händel'schen Werke seiner letzten Zeit auszeichnet, wie Shakespeares reifere Dramen. Hat es lange gedauert, bis bei Shakespeare das Gesetz der verborgenen Idee, die seiner dramatischen Handlung Einheit gibt, durch die Göthe und Coleridge gefunden ward, so haben sinnige Laien in England die innere Cohärenz der Händel'schen Werke früher heraus gefunden. Ein halbes Jahrhundert nach Händel schrieb über diesen Gegenstand der junge Staatsmann Franz Horner (1801) an einen Freund in Ausdrücken, wie sie ungefähr Coleridge um dieselbe Zeit, 200 Jahre nach Shakespeare, von dessen Werken gebrauchte. Unwissend, sind die Worte, „unwissend über Musik wie wir beide sind, gleich den Delphinen die Arion bezaubert und den Stöcken und Steinen die Orpheus folgten, ist es doch gut, daß diese Unwissenheit weder Steine noch Delphine noch schottische Juristen abhalte, sich an den göttlichen Compositionen Händels zu entzücken. Ich hörte einigen derselben mit derselben Art von Interesse zu, wie den glänzenden Declamationen Pitts. Dessen Reden verdankten den größeren Theil ihrer Wirkung auf mich der Musik und dem Rhythmus nicht in seiner Stimme, sondern in seiner Composition: sie sind ohne Zweifel gleich merkwürdig durch ihre geschickte Berechnung und Anordnung der Theile, und dieß ist ein Verdienst, das

ich mir oft einbildete in Händels Werken nachweisen zu können." Diese kunstreiche Ausbildung in Entwurf und Ausbau war wesentlich gefördert durch die Weise, wie Händel seine Werke im Stillen reifte und zeitigte und dann in Einem Gusse rasch zu Papier brachte. Wir sagten von Shakespeare, die Reifung und der Geburtsprozeß sei bei ihm rasch von Statten gegangen, ohne auf die 9 Monate des menschlichen Embryonenlebens, oder gar auf die 9 Jahre der Horazischen Feile zu warten; dasselbe gilt von Händel. Es ist von seinem Lehrer Steffani (durch Mattheson) bezeugt, daß er seine Werke bevor er sie niederschrieb eine Zeitlang beständig bei sich getragen und „gleichsam eine recht ausführliche Abrede mit sich selbst genommen habe, wie und welcher Gestalt das Ganze am füglichsten eingerichtet werden möchte." Durch das gleiche Verfahren ergab sich auch in Händels formsicherem Geiste, der zum Niederschreiben seiner größesten Werke der kleinsten Zeit bedurfte, wie von selber das richtige Verhältniß der Theile zu einander, die Uebereinstimmung, die Homogeneität, das wohlthuende Gleichmaas des Ganzen, die uns von jeder nur halbwegs gelungenen Aufführung seiner Werke in einer vollkommenen ästhetischen Befriedigung entlassen.

Gleichgewicht der idealen und realen Momente.

Zu der Gleichartigkeit in dem Gesammtbilde dieser Kunstwerke gibt den feinsten Farbenton, das Geistigste in ihrer inneren Harmonie, das Gleichgewicht der realistischen und idealistischen Momente hinzu, das wir in ihnen auszeichnen wie in Shakespeare's Dramen. Noch einmal treffen wir auch in diesem Puncte auf einen jener Gegensätze, die — in Betracht der verschiedenen Künste und ihrer Eigenheiten — in sich die größten Uebereinstimmungen bedeuten. Händels Werke, in ihrem Gesammtwesen neben Shakespeare's gehalten, machen auf den ersten Anblick vorwiegend den Eindruck nicht des Realistischen, wie Shakespeare's, sondern eines ganz Ideellen. Der Dichter kann sich von seinen Stoffen in die Niederungen der gewöhnlichsten Welt herabziehen lassen; die geistigen Mittel, die ihm zu Gebote stehen, befähigen ihn, durch die sittliche Richte, in der er sich durch die ge-

meine Wirklichkeit durchbewegt, das Unschöne Unsittliche Verzerrte Vulgare in den Dienst des Schönen Edlen und Erhabenen zu geben, und so dem Niedrigsten selbst durch höhere Beziehungen jene ideale Weihe zu geben, die bei Shakespeare in der That unter dem realistischen Scheine überall verborgen liegt. Es ist ganz entgegengesetzt mit dem Tonkünstler. Das Ideale liegt in aller Musik von ihrem Keime an; das Ungenügende aller Wirklichkeit, das in dem höher strebenden Menschen das Bedürfniß der Kunst überhaupt erzeugt hat, ist in der Musik von dem Moment an überwunden, da sie der gewöhnlichen Sprache ein ungewöhnliches, erhöhtes, freieres Tonwesen unterschiebt; sie umzieht sogleich Alles was sie aus der Natur abzeichnet mit idealeren Contouren; der bloße Rücktritt auf das Gefühlsleben in seiner Reinheit ist ein Rücktritt auf einen idealen Standpunct: unter welchem bei Händel die realistische Naturwahrheit so zugedeckt und verborgen und versenkt liegt, daß sie, wie bei Shakespeare die idealistischen Momente, von den meisten Hörern erst gesucht werden muß. Wir haben bei den Andeutungen über eine Reihe von Gesängen Händels auf diese Eigenheit hingewiesen. Er, der in seiner an sich so ideal gehobenen Kunst den Boden der Natur nicht einen Augenblick verlieren wollte, wagte bei jeder stärkeren Gelegenheit im realistisch naturtreuen Ausdruck in aller Kühnheit bis an die Grenzen vorzugehen, wo das Gesetz der Schönheit ihm Stillstand gebot; so wie Shakespeare umgekehrt alle Hebel der Idealistik anzuwenden nöthig fand, um seine realen Stoffe aus der Trübe der Wirklichkeit in das Licht der Kunst emporzuheben. Auf jenem Standpunct verharrte Händel unverrückt: selbst in seinen phantastischsten Operntexten hat er sich musikalisch zu Ikarischen Irrflügen nie verführen lassen; er hat die gemeine Wirklichkeit weit unter sich gelassen, aber den Grund der Natur stets als den Boden angesehen, dem allein er seine Lebenskraft entsaugen konnte.
[1] S. 440. Wir deuteten oben[1] an, daß er selbst der Göttin Here, einer in sich gehobenen idealen Gestalt, die sprechendsten Naturlaute einer rachebefriedigten Schadenfreude in den Mund gelegt hat. Er ist in demsel-

den Drama (Semele) noch weiter gegangen und wagte, in der Rolle des Zeus, dem Bewußtsein des Gottes, seine allzu strebende Geliebte auch ohne die Gewähr der Unsterblichkeit zufrieden stellen zu können, in Figuren eines inneren Freudenkitzels Ausdruck zu geben: dieß ist sicher bis an die äußerste Grenze realistischer Auffassung und Darstellung des Empfindungswesens vorgeschritten! In der Schilderung von Salomo's Gericht bedachte er sich nicht, die falsche Mutter in der ganzen Blöße einer bösartigen Keiferin zu zeigen: gleich darauf reißt er uns in die Tiefe der Gefühlsthat der aufopfernden Mutter mit; es ist ein Gegenstand, der unter der Controlle aller Welt steht, in den sich jede fühlende Mutter hinein versetzen kann: der Künstler ruft alle Erwartungen aufs höchste spannend wach, um sie alle zu übertreffen in seiner wunderbaren Verschmelzung von realer Wahrheit und idealer Erhebung. Das feinste der feinen Aufgabe der Sänger liegt hier vor. Ihnen, wie Shakespeare's Spielern, kann nicht genug ans Herz gelegt werden, der realen Naturwahrheit bei Händel auf die Spur zu gehen, ohne sie prosaisch zu überspannen, ohne bei ihr prosaisch zu verweilen. Schon bald nach Händels Tode stritt man unter den Sängern, welche die lebendigen Traditionen noch besaßen[1], ob die ideale oder reale Auffassung seiner Gesänge die treffendere sei. Die Aufgabe ist, wie bei Shakespeare, die beiden Gegensätze richtig zu mischen, der idealen Haltung des Ganzen gegenüber nicht maaslos zu werden, den einzelnen Tonbildern gegenüber auch nicht zu zahm zu sein; der Natur immer zu huldigen, ihre Bescheidenheit nie zu verletzen. Wo zwischen dem eingebildeten *oratorischen* Vortrage, mit dem die meisten Dilettantensänger an Händels Werke herantreten, und der *theatralischen* Manier, die vielleicht ein Bühnensänger in sie hineintragen möchte, der richtige Mittelton *dramatischer*, lebenvoll natürlicher Wahrheit getroffen wird, da wird man Händels Sangwerke, wie Shakespeare's Dramen, in eine wunderbare Mitte gleich gewogener Idealität und Realität rücken sehen, auf der sich auch alle die tautologischen Gegensätze, mit welchen man die zwei Grundverschiedenheiten

[1] Vgl. oben S. 222.

aller Kunstrichtung zu bezeichnen pflegt, Antikes und Modernes, Naives und Sentimentales, Objectives und Subjectives, Südliches und Nordisches ausgleichen. Wir sagten, von Shakespeare redend, daß alle südliche Kunst, Dichtung Malerei wie Musik, von je die Schönheit des Aeußeren, das Sinnliche und Gefällige in der Erscheinung, die Glätte der Melodie, den schmeichelnden Tonfall der Verse, die regelmäßige Gestalt, den Idealismus der Form bevorzugte, die nordische Kunst dagegen vorschob von dem bloßen äußeren Reize zu dem Inneren und Geistigen, zu der Bedeutsamkeit des Inhalts, dem Gemüth in dem Tonstücke, dem Sinn in den Versen, der Wahrheit des psychischen Ausdrucks bis zu dem Herabgehen unter die Natur, in Genre und Caricatur. Das machte daher die Werke Shakespeare's wie Händels erst dann so vollwichtig, als sie beide, der südlichen Schule entsagend, den italienischen Geschmack gegen den germanischen aufgaben, oder beide verquickten, oder von den extremen Einseitigkeiten beider zurücktraten. Shakespeare erscheint dann von der Manier des romanischen Mittelalters so entfernt, wie von der englischen Genre-Humoristik des 18. Jahrh., von dem höfischen Aristokratismus des Ritterromans wie von der bäuerlichen Rohheit des deutschen Grobianismus. Ebenso, wie Händel in seinen oratorischen Dramen zwischen dem Übernatürlichen der älteren italienischen Oper und dem Unternatürlichen der opera buffa auf einem Standpunct normaler Mitte erscheint, auf dem uns Deutsche auch ein bildender Künstler wie Tizian anheimelt, der zwischen südländischem Formalismus und niederländischem Naturalismus mitten inne steht. Das vorschlagend Germanische bewährt sich bei beiden unseren Lieblingen gleichmäßig darin, daß sie ihrem Kunstideale zufolge bei irgend einem Streite der gegensätzlichen Momente, unter dem gleichen Streben beide innigst zu versöhnen und mit einander zu durchdringen, das Wahre und Gute mit dem Schönen in stets verschlungenen Reihen zu zeigen, im Nothfall doch immer die innere Schönheit der äußeren vorzogen, das Interesse an dem geistigen und sittlichen Vollgehalt über den sinnlichen Formalismus stellten.

Dieß macht sie Beide zu den ächten und wahren Vertretern des neueren protestantisch-germanischen Kunstcharakters. Bei Händel bleibt dann immer in Kraft seiner an sich idealeren Kunst ein Überschuß tadelloser, nie anstoßender Kunstschönheit übrig, der ihn den Romanen um eine gute Strecke näher als Shakespeare rückt. Wer sich den Genuß verschaffen kann, dem Studium seiner Musikwerke auf italienischem Boden mitten unter den Meisterwerken der malerischen Kunst obzuliegen, der wird erproben können daß es keine Übertreibung ist, wenn wir sagen, er allein binde die auszeichnendsten Eigenschaften der größten Maler Italiens in sich zusammen: die ausdrucksvolle Wahrheit Lionardo's, die riesige Gewalt Michelangelo's, die Anmuth und Schönheit Raphaels, und die merkwürdige Vereinigung technischer Meisterschaft mit geistiger Conceptionsgabe in Tizian

Gleichgewicht der Geisteskräfte in beiden Künstlern.

Das Gleichgewicht des Idealen und Realen in einem Kunstwerke ist das glänzendste Zeugniß von dem Gleichgewichte der geistigen Vermögen, der sinnlichen Empfindung, der sittlichen Gesinnung, der künstlerischen Einbildungskraft, des verständigen Urtheils in dem Künstler. Von dieser Seite glauben wir noch ausdrücklicher und geflissentlicher, als wir überhaupt durch unsere ganze Parallele hin gethan haben, in den gleichen Worten von Händel wie von Shakespeare reden zu sollen, um desto fühlbarer zu machen, wie beide Geistesbrüder in dieser Beziehung vollkommen einander gleich sind. Die urtheilfähigen Zeitgenossen fanden die Bildung der Kunst in Shakespeare so bedeutend wie die Gabe der Natur. Ganz anders war die Meinung der nachfolgenden Zeiten, die in ihm nur ein Kind der regellosen Phantasie sahen, einen Sänger wilder Naturlaute, einen unerzogenen und ungezogenen Sohn der Musen der oft seine eigene Absicht nicht verstanden, einen rohen sich selber unbekannten Genius, der unsterblich geworden wider seinen Willen. Erst durch die neueren Hersteller seines Ruhmes wurde nachgewiesen, daß sein Urtheil so groß sei wie seine Unmittelbarkeit, sein bildender Verstand wie seine angeborne Schaffungskraft: so daß nun, nachdem man die tief eingegrabenen

Geistesspuren in seinen Werken zu lesen gelernt, die gesteigerte Bewunderung in seinen Werken ein Product des wunderbarst zusammenarbeitenden Instincts und Geistes, der verbundenen Kunst und Natur, Bildung und Eingebung erkannte, von deren Urheber schwer zu sagen ist, ob seine Kunst Naturerfahrung, oder sein natürliches Verfahren Kunst sei. Bei dem Tonkünstler, der sich in den dunklen Regionen des den Meisten nur ahnungsweise und träumerisch bekannten Gefühlslebens umdreht, scheint es ein Widerspruch in sich zu sein, von einer bewußten Geistesarbeit reden zu wollen. Seine Werke scheinen ganz nur in Kraft einer natürlichen Divination geschaffen sein zu müssen, da seine Kunst ungleich mehr als die des Dichters mit der Sinnlichkeit enge verwebt, die ganze Natur seiner Bildung aber von einer reflectirten, Rechenschaft suchenden und gebenden Thätigkeit weit entfernter ist als die des Poeten; man denkt sich sein Hervorbringen durchaus unmittelbar wie sein Aufnehmen und Empfangen, von planmäßiger Gedankenarbeit ungestört. Auch haben ja Händels Zeitgenossen, und selbst Spätere wie Haydn, die machtvolle Wirkungskraft seiner Gesänge gerne auf eine Eingebung und Erleuchtung, oder sagen wir auf seinen angeborenen Genius, nicht auf eine angelernte Wissenschaft und mühsame Kunstarbeit geschoben. Dennoch hat sich auch in diesem Fragepuncte bei Händels, wie bei Shakespeares' Wiederaufleben die Antwort wesentlich verändern müssen. Die neuere Beurtheilung ist dahin gelangt, von dem Tonkünstler fast mit denselben Worten zu sagen, was einst Coleridge zu Vieler Erstaunen von Shakespeare behauptete, daß er überall nach wohldurchgohrenem Plane verfahren, „daß auch nicht die kleinste Eigenheit bei ihm Zufälligkeit oder Aeußerlichkeit sei." (Dommer.) Gleich aller erste Eindruck von Händels Werken ist der von einer so kunstmäßigen nicht nur, sondern zugleich so sicheren, festen, in sich nothwendigen Ausgestaltung, daß man sich nicht füglich vorstellen kann, es sei die künstlerische Inspiration jedesmal zur Stunde seiner Schöpfungsprozesse so ungerufen rechtzeitig eingetroffen, um ihm nie gefehlt zu haben. Wir müssen auch von Händel sagen, wie

von Shakespeare, daß beides Sinn und Geist, Bewußtsein und Instinct bei ihm untrennbar ist, daß sich gerade in dem Einklang von Natur und Cultur bei Beiden der wahre Genius offenbart. Wir werden, die einzelnen Begabungen beider Künstler wägend, von Händel eben das aussagen was von Shakespeare: daß seine Sinne die gesundesten gewesen sein müssen, sein Auge ein ebener Spiegel, sein Ohr ein Echo, die alle Töne und Bilder in getreuestem Widerhall und Widerscheine zurückgaben. Eben wie man aus Shakespeare's gelegentlichen Aeußerungen über fremde Dinge, Rechts- Arznei- Seewesen u. s. f., schließen kann, daß ihm auf diesen Gebieten alles so lebendig war wie auf seinem eigensten, so ähnlich ist es bei Händel; aus seinen Blumenarien z. B. könnte man geradezu heraushören, daß er für das Leben der Blume einen zarten feinen Sinn gehabt haben muß. Mit dieser gesunden Sinnesschärfe verbanden dann Beide eine Wißbegierde der nichts gleichgültig war, eine Wachsamkeit der nichts entging, eine Offenheit des Gefühls und des Interesses die nichts unberührt ließ, ein Gedächtniß darin jeder Eindruck festhaftete: die Art und Weise, wie sich Beide in allen Stoffen und Formen auszubreiten suchten, immer begierig die Kräfte ihres Geistes an Neues, noch nicht Ergründetes zu setzen, spricht für diese Eigenschaften in vollster Beredsamkeit. In derselben Reinheit aber, in der die Gegenstände von ihren Sinnen aufgenommen waren, überkam sie dann von diesen ihr bildender Geist. Beide waren in dem glücklichen Falle der Volksdichter und Volkssänger alter Zeiten, daß ihr Gedächtniß nicht überladen war, ihr Kopf nicht abgestumpft durch Vielwisserei, ihr Geist von Gelehrsamkeit unversehrt, ihr Gefühl unmittelbar und ungefälscht, daß Alles bei ihnen aus der ersten Hand der Natur und Erfahrung stammte. Aber daß ihr Hervorbringen eben so unmittelbar und instinctiv hätte sein können, wie ihr Aufnehmen und Empfangen, dawider stritt schon die Natur der Zeiten und der Gegenstände, mit denen sie zu thun hatten. In der Fülle, wie Beide das Leben faßten um es in der Form des Drama's darzustellen, waren für Händel die Geheimnisse des Gefühlslebens

sowenig wie für Shakespeare die des Geistes- und Sittenlebens von selbst durchschaubar; sie verlangten eine Kenntniß des inneren Lebens und eine stete Übung des geistigen Blicks. In den besten seiner Musikdramen sind Händel von seinen Dichtern in zwar knappen Umrissen die tiefsinnigsten Aufgaben gestellt worden, die er verstand ergriff und löste: ohne eine bewußte Kraft des Geistes wären sie nicht zu lösen gewesen. Dazu kam, daß die musikalische Kunst damals, noch mehr als die dramatische zu Shakespeare's Zeit, auf einem Standpunct hoher Selbsterkenntniß Kritik und Beurtheilung angelangt war: die Denker unter den Laien waren ja laut geworden, die über diese Kunst philosophirten wie Baco zu Shakespeare's Zeit über die Dichtung, und die mit ihren Urtheilen das blos instinctive Schaffen eines der Öffentlichkeit und ihrer Controlle bloß stehenden Künstlers auf jedem Schritte stören mußten. Die musikalischen Theoretiker neben Händel wußten von dem ächten Kunstgenius sehr wohl die Männer der Routine zu unterscheiden, die hier und da aus dem bloßen Licht der Natur auf einen guten Gedanken kamen, damit aber nur am Rande blieben und auf den Kern nicht durchzudringen wußten. Es war unmöglich, daß ein bloßer Bildungsblick so schwierige Materien gestalten könne, wie es in Händels Oratorien geschehen ist, daß ihm Form und Bau dieser Werke wider Wissen gleichsam und Willen hätten gelingen können. Geistig das Geistige ergreifend gestaltete er es künstlerisch unter der lebendigsten Triebkraft des mitwirkenden Instinctes, in einer wunderbaren Mitte, wie Shakespeare, von unmittelbarem Schöpfungsdrange und durchschauender Besonnenheit, in der seltensten Verbindung von Bildung und Natur. In Deutschland arbeiteten später die Gluck und Beethoven, denkende Köpfe, scharfe Geister, den in harmlosem Kunsttriebe schaffenden Haydn und Mozart zur Seite, ähnlich wie Schiller neben Göthe, wirkend nach bestimmten Kunstprincipien, in bewußtem Antagonismus gegen andere Richtungen, in reflectirter Absichtlichkeit. In Shakespeare waren die Gegensätze, in die sich die beiden deutschen Dichterkoryphäen zerlegten, gebunden und vereinigt, wie in Händel

die jener musikalischen Größen. Beide schufen von wenigen einfachsten Kunstgrundsätzen geleitet, ohne sich gegen andere Richtungen zu ereifern, ohne sich in ihre eigenen zu verklügeln und zu vergrübeln, in scheinbar mühlosem Flusse der Eingebung; dem Geiste Beider war darum in sich selbst die Bewußtheit des Verfahrens gleich wenig fremd. Bei Shakespeare hießen wir die Stellen nachlesen, wo er gelegentlich über Natur und Wesen des Dichters und der Dichtung spricht, um zu prüfen ob ihm seine Kunst ein dunkles Geheimniß war; bei Händel muß man die Stellen aufschlagen, wo er ästhetische Aussprüche über die Natur der Tonkunst zu setzen hat, — es ist eben so, wie wenn man Hamlets goldene Sätze über Schauspiel und Schauspielkunst liest; man fühlt innigst durch, wie tief die Beiden über die Mysterien ihrer Kunst nachgedacht haben. Bei Händel sind übrigens die breitesten Kunstbelege dieser seiner Geisteseigenschaft in einer Reihe von Tonwerken ausgebreitet, die wir in einem geistigen Sinne des Worts lyrische Concerte, Sangwettstreite nennen möchten; was darin niedergelegt ist, läßt sich nicht diviniren, und setzt ein bewußtes Eindringen nicht allein in die menschliche Natur und Seele, sondern auch in die Gesetze und Vermögen der Kunst voraus. Wie er sich im Alexanderfeste die Tonkunst selbst und ihre Macht zum Gegenstande nahm, die künstlerischen Wirkungen besingend die einst der Sage nach Timotheus auf Alexander gemacht haben sollte, mit dem Anspruch sie wieder zu machen, dieß hieß ganz eigentlich, mit bewußtem Geiste schaffend zu dem Urtheil des bewußten Geistes zu reden. „Die Musik (im Alexanderfeste) macht es vernehmlich, daß das Gefühl eine wirklich in geordneter Folge sich entfaltende Macht ist, kein unbestimmtes willkürliches Schwanken und Wogen; die sinnvolle, gedrängte, zu plastischen Bildern erhobene Gestaltung desselben wird man daher immer dieser Kunst als ihr eigentliches Gebiet und ihre wahre Aufgabe zuerkennen müssen.“ Der Biograph sagt dieß, und er sagt es aus Händels eigenstem Geiste. Die beiden Cäcilienoden sind nicht die einzigen Werke, die dieß Grundprinzip der Tonkunst in Thaten aufstellen. Der Allegro zählt

wesentlich zu ihnen; vor Allem auch das Concert, das König Salomo in dem Drama dieses Namens der Königin von Saba aufführen läßt; im Grunde auch Zeit und Wahrheit und die Wahl des Herakles. Kritik und Controlle ist ganz eigentlich herausgefordert in allen diesen Werken, in deren Gesängen Zweck und Absicht scharf angegeben und umgrenzt, die Wirkungen, die der Tondichter machen will, bestimmt vorausverkündigt werden. Nie hat ein anderer Tonkünstler, an sein eigenes Vermögen vertrauensvoll die höchsten Forderungen stellend, in dieser Weise, so nachdrücklich und ausdrücklich, die Musik zum Bewußtsein ihrer selbst gerufen, wie hier; in keiner Aufgabe gefiel sich der selbstgefühlige Künstler so wohl wie in dieser gefährlichsten; aus keiner ist er so stetig und so glänzend mit dem Kranze des Siegers hervorgegangen.

Die Zeitalter beider Künstler.

Mit der Eigenschaft der gleichgewogenen empfangenden und schaffenden Kräfte hängt aufs engste die männliche Stärke und volle Geistesgesundheit zusammen, die uns aus jedem Theile der vollendeteren Werke unseres Künstlerpaares so wohlthuend entgegentritt. Große Begünstigungen in den Zeit- und Ortsverhältnissen, in welchen beide Männer lebten, waren mitwirkende Bedingungen, unter denen allein sich diese Vorzüge in ihnen herausbilden, festpflanzen und erhalten konnten. Die Reformation hatte die germanischen Völker zum ersten male in den geistigen Wettkampf mit den Romanen gerückt; ein durchaus eigener Kunstcharakter hatte von da an begonnen, eine eigene germanische Dicht- und Tonkunst der romanischen gegenüber zu stellen in einem durchgehenden Gegensatze neuzeitlicher gegen mittelaltrige, griechisch-klassischer gegen romantische, naturalistischer gegen formalistische, natürlich menschlicher gegen conventionelle Auffassung von Welt und Menschheit. In England und Holland concentrirte sich zum ersten male in zwei jugendlich aufblühenden Staatswesen der neue Geist, der die deutschen Stämme mehr und mehr auf die Höhe der Zeiten hob. „Italien im 16. und 17. Jahrhundert, sagten wir anderswo (Shakespeare 2, 513), erschöpfte den ganzen Luxus seiner inneren Kräfte,

Spanien die ganze Fülle seiner äußeren Kraft, ohne daß Beide zu einem wahren nationalen Gedeihen gelangten; der Druck des geistlichen und weltlichen Despotismus erstickte alle Anstrengungen des Geistes in Italien ohne Nutzen für Volk und Staat, und in Spanien umgekehrt die der nationalen Kraft ohne Nutzen für die geistige Cultur. Dagegen in dem germanischen Norden drängten alle fruchtbaren Ergebnisse jener Zeiten hinüber, und in England und Holland entwickelten sich unter dem Einflusse der freien Religion freie Staatsformen und eine Bildung die lange Dauer versprach." Shakespeare war geboren, als gerade eine gewaltsame Gegenreformation von Rom aus versucht worden war und große Erfolge errungen hatte, wie nachher Händel nach dem wiederholten Anlaufe zur Niederwerfung des Protestantismus im 30jährigen Kriege: Beide aber stehen wie persönliche Triumphatoren, in welchen die Geschichte ein lebendiges Tedeum feierte über die Geistessiege des Protestantismus. Shakespeare stand mit Bacon hinter der Zeit des schweren Ringkampfes des freien Religionslebens mit dem Romanismus und vor seinen Kämpfen mit dem puritanischen Fanatismus „in einem köstlichen Augenblick der Geistesfreiheit; und er konnte sein Haupt frei von Vorurtheilen erheben, von welchen die Zeit noch nach 300 Jahren nicht völlig geheilt ist; er konnte seinem Zeitalter schon darbieten, was wir der großen Arbeit unserer großen Dichter des vorigen Jahrhunderts erst wieder zu danken hatten: die Unterlage einer natürlichen Empfindungs- und Lebensweise." In dem gedeihenden Staatswesen eines aufstrebenden Volkes unter der glücklichen Führung einer angebeteten Königin hatte er in nächster Nähe Alles um sich versammelt, was einem kräftigen Geiste die saftigste Nahrung zuführen konnte. Er reichte noch in das 16. Jahrh. zurück, die Epoche einer riesigen Schaffkraft in allen Gebieten des Lebens, der Religion, der Wissenschaft, der Erfindung, des erweiterten Verkehrs und Gewerbebetriebs, der äußeren und inneren Weltentdeckungen. In den Künsten der germanischen Völker, so weit sie der Einfluß der südlichen Poesie nicht angesteckt hatte, war noch alles rohe Arbeit über

roher Materie, dafür war der Natur noch nicht der Weg durch Künstelei verlegt; die Sitten schwankten zwischen Rohheit und Verbildung, aber auch in ihnen war ein Kern natürlicher Gesundheit zurück; so war es großen Geistern wie Shakespeare und Bacon möglich gemacht, in Dichtung und Philosophie von den Verirrungen der Einbildungskraft und der Vernunft in den romantischen und scholastischen Zeiten des Mittelalters zurückzurufen zu dem verjüngenden Bunde mit der einfältigen Natur. — Nicht so günstig schienen die Dinge für Händel zu liegen. In seinem Vaterlande war alles Staatswesen verkommen; die Nachwehen einer schweren Leidenszeit drückten ein ganzes Jahrhundert hindurch auf das Land; Wohlstand und Industrie waren tief zerrüttet, die großen Handelsverbindungen der früheren Zeiten waren zu Grunde gegangen; das nationale Selbstgefühl war geschwunden, eine freie Bewegung thätigen äußeren Lebens war hier nicht zu suchen. Den lastenden Eindrücken solch einer Atmosphäre hatte sich Händel zwar entzogen; er ließ sich in Shakespeare's Heimat nieder, in dem Volke, das sich der Neubegründung seiner Freiheit unter Wilhelm III. in einem ähnlichen Hochgefühl der Wohlfahrt freute, an einem kunstfördernden Hofe, im Schooße einer großen Öffentlichkeit. Allein der gewaltige Ringkampf aller geistigen Kräfte war doch jetzt nicht mehr in dem Gange wie zu Shakespeare's Zeit; die großen Poeten hatten kleinen Nachzüglern Platz gemacht, der große Philosoph war von einer Secte deistischer Freidenker von mehr französischem als englischem Naturell ersetzt; die äußere Sitte war steif eckig pedantisch, die innere locker und wurmstichig geworden; Händel hatte sich mitten aus der Ungestalt der Zeit, aus Schminke Puder Perrücken und Reifröcken, aus geschraubter Ceremonie, verengter Gesinnung, erfrorenen Trieben herauszuringen, aus einer Unnatur, die Shakespeare in ungeduldigem Verdrusse nur erst hatte werden und kommen sehen. Was aber diese Ungunst der zeitlichen Lage wieder aufhob oder vergütete, das war die Gunst der künstlerischen Lage, in der sich Händel befand. Die Musik war damals die welt- und zeitbeherrschende Kunst, dessen die Poesie zu Shakespeare's Zeit

sich nicht hätte berühmen können. Alles was für das äußere Leben, und selbst für eine unbefangene Geistesthätigkeit in den Wissenschaften, Bedrückendes in der Zeit lag, kam der Tonkunst wie dem inneren religiösen Leben eher zu Gute. Der Nothstand hatte in Deutschland in das Innere zurückgedrängt und die Welt der Gefühle machtvoll erschütternd belebt und gereinigt; Davids Nothzeit war über Tausende und Tausende verhängt worden, denen die gewaltige Gefühlssprache der Psalmen mehr als je beredt und lebendig geworden war. „Mitten in den Stürmen des 30jährigen Krieges hatte der patriarchalische Heinrich Schütz der neuen Musik den Grund gelegt, wo bei dem allgemeinen Schiffbruch aller Dinge eine Aussicht auf bessere Zukunft, Fülle Gesundheit und Bestrebung nur noch in diesem Allerheiligsten und Innersten der Kunst, der Tonkunst, übrig war." Mitten in dem versumpften Stillstand alles anderen Geisteslebens hielt die musikalische Kunst den ganzen Welttheil versammelt um Einerlei Wettkämpfe; mitten in der krankhaften Unnatur der Sitte und Wissenschaft und aller anderen Künste hatte sich die Tonkunst allein einer strotzenden, „prangenden Gesundheit" zu erfreuen; der ganze Bau der nachherigen Kunstbildung im 18. Jahrh. ruhte auf ihr als auf einer Unterlage, die stark genug war, der Träger der neuen, in Frankreich von Rousseau, in Deutschland von Klopstock aussetzenden Kunstrichtungen zu werden. Diese geschichtliche Bedeutung der Tonkunst jener Zeiten ist in den germanischen Landen wesentlich nur an Händel, an ihm aber in ganzem Umfange darzulegen: in keines anderen Tonkünstlers Geschichte ist etwas ähnliches zu verzeichnen, wie dieß Verdienst des deutschen Kraftmannes, eines anderen Luther an gesunder Geistesmacht und schöpferischer Sprachbildung, der, wo Shakespeare in seiner Kunst die noch nicht untergegangene Natur zu erhalten suchte, die untergegangene mit der seinigen wieder ins Leben zu rufen hatte. Geistesanlage und Bildung wirkten in Händel zusammen, seiner Kunst die Fülle der Gesundheit zu schaffen und zu bewahren, die sie zu einer so eingreifenden Wirkung in der Zeit befähigte. Wir erinnern uns, daß Händel von

Vgl. oben S. 382.

frühe her auf die Überwindung von Buch Theorie und Technik gestellt war um aller Verengung der Schule zu entgehen; daß er in der Reife der Jahre von dem Kunstprunk der Bühne, daß er vorher schon immer von den Überlieferungen der kirchlichen Musik hinwegstrebte, um seine Kunst nicht in die Fesseln irgend einer Beschränkung zu geben. Shakespeare hätte, dem zelotischen Geiste seiner Zeit nach, religiöse Gegenstände nicht auf die Bühne bringen dürfen, nach seinem eigenen Geiste hätte er, wenn er gedurft, nicht gewollt. Den religiösen Wunderthaten der spanischen Legendendramen, allem falschen Geistesheroismus wäre er unter jeder Bedingung in grundsätzlicher Gleichgültigkeit vorbeigegangen; was die Religion von Seite des Glaubens, des Dogma's bedeutet, das konnte seiner Dichtung nicht dienen, die nur mit menschlichen Handlungen zu thun hatte, darin das Religiöse gleichbedeutend mit dem Sittlichen ist. Er war darum nicht gleichgültig gegen die Religion; die Art wie er seine Gotteshelden von starkem Vertrauen, die Siward, die Heinrich u. A. schilderte, läßt ihn als einen Mann von tiefgelegtem religiösem Gefühle erkennen, so gut wie die ähnlichen Zeichnungen eines Cyrus und David unseren Händel. Auch hat an Händels Religiosität, wiewohl er aus Gottseligkeit und Frömmigkeit nie ein Gewerbe machte, niemals jemand gezweifelt; hat doch ein Zeitgenosse in seinem Israel eine verklärte Bethätigung der Frömmigkeit gefunden, „die selbst die Hölle weihen würde!“ Aber auch ihm wäre die religiöse Befangenheit eine künstlerische Sünde gewesen; auch Er hätte an Legenden und Wundergeschichten keine Freude gehabt; die Märtyrergeschichte in seiner Theodora war von einer nüchternen protestantischen Feder aus einem höchst verständigen Sinne gefaßt und musikalisch in derselben Entfernung von aller Überspannung behandelt. Händel hatte in seinen Dramen nur mit dem Empfindungswesen zu thun, darin die Religion reines Gefühl und fromme Andacht ist; auch Er machte sich daher mit ihrer dogmatischen Bedeutung so wenig zu schaffen wie Shakespeare; selbst in dem Messias ist kein Dogma berührt, als das der Unsterblichkeit, der Überwindung des Todes, ein

Glaube, der von allem positiven Religionswesen unabhängig ist. So ist in seinen Werken wie bei Shakespeare keine bestimmte Form beschränkt-religiöser oder confessioneller Anschauung zu entdecken; er führte die Musik, auch die religiöse, „aus den Tempeln in die große Welt ein und schuf dabei die Töne der Andacht zu einer Sprache des geistigen Lebens um.“ So war er in seinem menschlichen Wesen von dem Pietismus seiner deutschen Zeit- und Landesgenossen frei, wie Shakespeare von dem Puritanismus der seinigen; von keinem Deutschen ist früher als von ihm zu sagen, was der schönste Preis deutscher Sitte und Natur ist, daß er Freisinn mit Frommheit, Aufklärung mit ächter Religiosität in sich verbunden trug, abgethan wie Shakespeare von Freigeisterei wie von Verfinsterung, von Frivolität wie von Engherzigkeit, von Skeptik wie von Ascetik. Klopstock, von der Messiasidee ergriffen, ließ das Antike und Humanistische in bigotter Ereiferung fallen und bedauerte dann die Homer und Virgil um ihres Heidenthums willen; Händel schuf seine von ächt antikem Geist durchwehten geriechischen Dramen n a ch seinem Messias mit ganzer unbekümmerter Hingebung. So nun, wie wir Händel den Schranken des Kirchlichen, des Theatralischen, des Schulhaften entwachsen, allen Engen daher der Zeit und des Zeitgeschmacks entgehen sahen, so entging er auch den Engen des Raumes, der einseitigen Volksthümlichkeit und Landsmannschaft. Wie Shakespeare bei allem englischen Nationalismus selbst nach heutigem Maasstabe gemessen ganz entfernt von allem befangenen Anglicismus war, so war Händel bei all seiner derben Deutschheit kein befangener Deutscher; Beide waren in ihrer Kunstschule umgetrieben in den romanischen wie in den germanischen Richtungen; Beide sind zwischen diesen fremden Stämmen wie zwischen ihren verwandten Volkszweigen zu einigenden Vermittlern geworden. Wenn Beide so den Beschränktheiten der Zeiten und Räume ganz im Großen entstrebten, so konnte dieß nur in Kraft jener glücklichsten Naturanlage geschehen, die Beide zu einer ganz ungewöhnlichen Weite des Herzens und Geistes in der Art ausbildeten, daß sie sich frei machten von aller Unterwürfig-

keit unter einseitige Hänge und Neigungen, Vorstellungen und Begriffe; daß sie auf eine Höhe des Gesichtskreises hinaufrückten, auf der ihnen alles Kleine aus dem Auge schwand; daß sie in eine Tiefe der Dinge hinabstiegen, in der ihnen alles Wesenlose unbemerkbar ward. Der ungefallene Geist, der in sich die ursprüngliche Übereinstimmung mit der einfältigen und unverkünstelten Natur zu erhalten weiß, war in Händel wirksam wie in Shakespeare, und lehrte Beide in den ächten Kern der Welt und Menschheit einzudringen mit jener reinen Auffassung aller Dinge, die vielleicht die beste Gewähr der eigentlich genialen Begabung ist. Das ist es, was Beide vor allen anderen, früher als irgend einen Dritten in der ganzen neueren Kunstgeschichte auf den Standpunct der antik klassischen Kunst rückt, in der alles Interesse eines rein menschlichen Werthes ist, die in ihren Gebilden überall vordrang aus dem Zufälligen zu dem Nothwendigen, aus dem Conventionellen zu dem stets Gültigen, aus dem Nationalistischen zu dem Humanistischen, aus dem Besonderen zum Allgemeinen, aus dem Veränderlichen zu dem Ewigen, aus dem Zerstreuten und Auseinanderfallenden zu dem Zusammengehörigen und Ganzen. Das hebt die Handlungen und die Charaktere, die Beide in ihren Meisterwerken darstellten, über jede geschraubte Unnatur, über jede Standes- und Zeitgrille, über alle Laune und Willkür hinaus; das hält ihre Ausdrucks- und Darstellungsweise frei von allem falschen Prunke, von aller phantastischen Überschwänglichkeit, von aller theatralischen Affectation, von aller verzärtelten Weichlichkeit, von aller langweiligen Eintönigkeit. Wenn Shakespeare's Preis die Gesundheit seiner Anschauungs- Denk- und Urtheilsweise über alle die verwickelten Räthsel des Weltlaufs ist, so ist das Entsprechende bei Händel die Gesundheit, Natürlichkeit und Unmittelbarkeit seiner Gefühlsweise. Da ist nichts von einer krankhaften Erregtheit oder falschen Geziertheit der Empfindung, kein sentimentales Schmachten, keine Schwärmerei oder Schwelgerei in überhäuften, in einseitig überherrschenden Gefühlen. Man hat die Bemerkung gemacht, daß Tonkünstler im Leben nicht selten von aller Empfindsam-

keit sehr entfernt, vielmehr trocken und scheinbar gefühlskalt sind; die sentimentalen wären auch sicherlich keine großen Musiker, denn ihr Gefühl wäre von einem geistigen Siechthum angesteckt; selbst solche, die ihr Gefühl, wenn auch noch so natürliches Gefühl, nur viel zu zeigen liebten, würden den Verdacht erregen, daß ihr geistiges Wesen bei ihrem Gemüthreichthum eher arm sei: die Schiller und Göthe, schlichte Naturen die zwischen Kunst und Leben zu scheiden wußten, ahnten sogleich, als sie einen Jean Paul die Poesie ins Leben tragen sahen, daß für den Tag der deutschen Dichtung die Dämmerung anbrach. Händel zählte zu diesen schlichten Naturen, und dem dankt seine Kunst ihre klassische Gestalt und ihren unvergänglichen Gehalt. Die Kinder des Tags, die ganz in der neuesten musikalischen Lyrik und Dramatik aufgehen, begreifen nichts von dem Geschmack, der zu solchen Urtheilen über diese Kunst gelangt. Mögen sie dann nur wissen, daß wer in die reine Luft der Händel'schen Empfindungsweise und musikalischen Sprache eingelebt ist, von ihren Liebhabereien noch viel weniger begreift, weil er zu solcher Empfindlichkeit des Geschmacks gewöhnt ist, daß er kaum Eines der Werke der neueren und neuesten Meister, kleine oder große, Theile oder Ganze, anhören kann, ohne von einer sentimentalen Kränklichkeit abgestoßen zu werden, die schon in der schwachmüthigen und wie oft ganz kindischen Natur fast aller Texte geradezu bedingt ist. Für das Unmaas der Unnatur, zu dem es selbst in der Vocalmusik dieser Tage gekommen ist, scheint aller Sinn verloren zu sein. Jemand dünkt sich wohl ungemein weise, der über dem musikalischen Satz eines Marini'schen Concetto naserümpfend den alten Händel bei Seite legte, und hat ganz kein Arg dabei, vor einem zwei- drei-actigen Musikstück bewundernd auszuhalten, dessen ganzen Inhalt ein einziges sentimental-phantastisches Concetto von unbegreiflichem Unverstand bildet!

Aus der gemeingültigen Auffassung aller menschlichen und natürlichen Dinge, aus der klassischen Form der Darstellung in Händels Werken, aus der Allverständlichkeit, die ihnen eigen ist, erkläre man Überwirkung Händels auf die spätere Kunstbildung.

sich die Fortwirkungen seiner Kunst in der Geschichte der deutschen Geistesbildung, in die er, wie Shakespeare aus den gleichen Gründen, aufs innigste verwebt ist. Shakespeare hatte sich wissentlich, als er den romanischen Kunstgeschmack gegen den nationalsächsischen aufgab, wider die gespreizte Unnatur der italienischen Kunstpoesie aufgeworfen; unwissentlich hatte er sich zugleich, indem er die Bühnendichtung in Form und Stoffen der Natur zurückgab, dem spanischen Schauspiel und der italienischen Oper, hatte er sich schon im Voraus auch der pathetisch-verstandhaften Manier der französischen Tragödie gegenüber aufgepflanzt, zu der Corneille den spanischen Theaterstil überschliff. Aller Einfluß aber, alle Fortwirkung der Shakespeare'schen Dichtung ging bald nach seinem Tode völlig verloren. England verfiel den furchtbarsten politischen Zerrüttungen, in denen das Bühnenwesen ganz weggeschwemmt, alle Kunst über den Haufen geworfen, alle musikalischen Urkunden vernichtet, Kapellen Orgeln und Sänger zerstört zertrümmert verjagt wurden. Ein einziger Dichter, der größte den England nach Shakespeare erzeugte, tauchte wunderbarer Weise, in Kraft einer stahlharten Natur, mitten aus diesen Revolutionen auf, dessen republikanische und puritanische Bekenntnisse aber auch ihn und sein Epos (das verlorene Paradies) in Vergessenheit warfen, als das Land nach Herstellung der Monarchie in eine zeitweilige Erschlaffung, der Hof in französirten Geschmack, die vornehme Welt in laxe Sitten zurückfiel. So behielt der italienische, und in seinem Gefolge und Ersatze noch entschiedener der rhetorisch pomphafte französische Dichtungsstil Raum und Gelegenheit, sich über den ganzen Welttheil, auch über England auszubreiten: Shakespeare's Vergessenheit und die Entstellung seiner Werke fiel in diese Zeiten. Unter der Herrschaft der französischen Kunstübung und Kritik verschwand nun alle schlichte Naturdichtung von naiver Anschauung Vorstellung und Empfindung und ward durch eine mechanische, gelehrte und erlernte Poesie von verstandeskalter Künstelei ersetzt; das empfindungsverirrte Zeitalter der Concepte Marini'schen Stiles wich einer völlig empfindungsleeren Periode,

in der die herrschenden Dichtungsarten die witzigen und lehrhaften Gattungen der Epigramme und Madrigale, der Satiren und Fabeln waren. In Deutschland im Besonderen ward in dem Jahrhundert von Opitz bis Gottsched sogar die religiöse Lyrik, die ganz und nur Empfindung, daher stets mit Musik im unlösbaren Bunde war, von diesem neuen Geiste überherrscht: die gelehrten Kunstdichter, wie der tonlose Opitz in seinen Psalmen, gaben die an ächter Empfindungskraft so reiche Lutherische Sprache selbst im kirchlichen Liede auf, und erfreuten sich mehr an pomphaften Hymnen in steifen Alexandrinern, in welche das französische Pathos bereiten Eingang fand, „wasserkalter Sinn bei feuerheißen Worten". Aller musikalische Anklang, aller gefühlige Ton, alle Empfindung entkam so den Poeten vom Schlage Gottscheds, dem die Dichtung nichts als eine stilistische Schulübung war, der alle Tonkunst, auch alle Vocalmusik haßte, „weil der Verstand dabei nichts zu denken habe". Wie sollte dieß Joch französischer Tyrannei, dem sich alle Höfe, alle Hof- und Schulpoeten gehorsam beugten, zerbrochen, wie sollte die erstarrte Dichtung wieder in natürlichen Fluß und Bewegung gesetzt werden? Wesentlich durch den Aufstand der unterdrückten Empfindung gegen den herrschenden Verstand, der Musik, die ganz Empfindung ist, gegen die Poesie, die ganz frostige Rhetorik geworden war. In England, wissen wir, drang eben in den Zeiten, da die französirte Bühnendichtung Shakespeare abgedrängt hielt, die Opernmusik in die ausgebrannte Kunststätte dort wie in einen leeren Raum ein; Purcell überragte an Bedeutung die Schreiber jener Zeiten; die Oper riß die englische Hauptstadt in jene Begeisterung wie einst zu Shakespeare's Zeiten das Drama gethan; Händel trat dann über jeden anderen Einfluß hinaus; auf diesem Boden erwuchs in England allmählich eine ganz neue, von sinnlicher Empfindungskraft ganz getränkte Dichtung, die stufenweise in immer größerem Gegensatze gegen den verstandhaften französischen Dichtungsgeschmack trat in Thomson, in Young, in Macpherson, und wesentlich verstärkt ward durch die Wiederbelebung Miltons und Shakespeare's. Es ist undenkbar, daß die

Engländer den Weg zu diesen ihren großen Poeten zurückgefunden hätten ohne daß jene Bewegung in der musikalischen Welt vorausgegangen war, durch welche Händel von dem italienischen Geschmacke abgerissen, die englische Sprache für Musik und Gesang emancipirt, und der große Tonmeister in den musikalischen Bund mit den namhaftesten, lebenden und todten, englischen Dichtern, den Milton Dryden Gay Spencer Congreve Pope Arbuthnot, gebracht worden war, durch den eine gesunde heimische Gefühlsweise dem lebenden Geschlechte erst wieder eingepflanzt ward. Auf dieser Grundlage erst ward es möglich, Shakespeare wieder in seiner reinen Gestalt auf die Bühne zu bringen, an dessen Verpflanzung und Überwirkung nach Deutschland vollends nicht zu denken gewesen wäre, bevor hier dieselbe Läuterung des Empfindungswesens hergestellt war. Shakespeare erweckte in seinen Wirkungen auf Lessing Göthe und Schiller das deutsche Drama, Milton hat zuvor durch seine Wirkungen auf Klopstock den ersten Tag in unserer ringenden Dichtung heraufbeschworen; der Vermittler dieser Überwirkung war Händel. In Frankreich rief Rousseau mit einem Verzweiflungsschrei zu Natur und Einfalt in Leben und Staat, in Kunst und Musik zurück; in seinem Einfluß auf Klopstock leitete Händel durch seine harmonische Kunst in Deutschland zu einer ähnlichen Bildungsrevolution auf ganz ebenem Wege über. In der deutschen Dichtung war der gesunden natürlichen Empfindung im 17. und 18. Jahrh. ein dürftiges Asyl in den geistlichen Liedern geblieben, die bei einem Paul Gerhard und Ähnlichen die Sprache des Herzens, wie sie Luther angeschlagen hatte, bis zu Klopstocks Zeiten lebendig erhielten. Diesen musiksinnigen Männern galt die Empfindung für die Haupteigenschaft, das Herz für das eigentliche Zeughaus des Dichters. In der gesammten Verstandespoesie der schlesischen Schule bis zu Gottsched hin gab es selbst unter den lyrischen Kleinigkeiten kaum ein einziges Stück, das einen gebildeten, und mehr noch vielleicht einen unverbildet naiven Geschmack nicht abstieße durch stete Ungleichheiten, durch die grellen Abfälle vom Verstiegenen zum Niedrigen, von dem Nebelhaften in das

Schmutzige, vom Hochpathetischen in das Gemeine, vom Gespreizten in das Platte in Vorstellungen, Formen, Ausdrücken und Bildern: nur das Feuer einer frischen Empfindungskraft konnte diese Geschmackwidrigkeiten ausbrennen, bei deren Bestande keine Dichtung von irgend einem Bestande denkbar war. Nur in den schlichten, dem Volke und seiner Einfalt nahe gebliebenen Liedern war, in Kraft ihrer Verbindung mit der gesunden schlichten Tonsprache, solch eine gesundere Empfindungsweise erhalten geblieben, und konnte sich nur von da aus erneuernd ausbreiten in Leben und Kunst. In der Zeit selber wußte das mancher feinere Beobachter ganz wohl, daß der musikalische Empfindungsausdruck an sich, der Gesang, der Dichtung „einen größeren Wohlstand" auferlege; die italienische Oper, sahen wir, hatte das Beste thun müssen, die Verschrobenheit des Marini'schen Geschmacks zu erschüttern; das Gefühl ist für reine edle Sprachformen ungleich empfindlicher als Witz und Einbildungskraft; in der Berechnung auf musikalischen Satz ist eine wunderbare Kraft der Reinhaltung von jenen Auswüchsen des Platten und Gemeinen gelegen. Das naive Volkslied ist nie platt, auch wenn es einmal gemein sein sollte, das naive andächtige Kirchenlied ist nie gemein, auch wenn es noch so platt sein sollte. Daher war in Heinrich Schütz und seiner Tonkunst ein schweres Gegengewicht gegen das romanische Verstandesprinzip in der deutschen Gelehrtendichtung in die Wage geworfen worden; seine zahlreichen Schüler mit Liederdichtern von musikalischerem Zartsinn in Verbindung, hatten der steifen und eckigen Schulkunst der Schlesier gegenüber eine sanghaftere freiere Lyrik in Leben und Wirksamkeit erhalten, die auch dichterisch durch den musikalischen Ton und Schliff gewonnen hatte; seine musikalische Auslegung der großartigen alttestamentlichen Lyrik hielt den großen Tonmeistern der Folgezeit die Bahn offen, von ihrer Kunst aus die deutsche Dichtung von ihren Gebrechen an feiner Empfindung und feinem Geschmacke von Grund aus zu heilen. Die Sangmusik Bachs war dazu, in seinen Einzelgesängen zumal, in keiner Weise befähigt; sie war mit den verrufensten der

deutschen Unpoeten in engem Verbande, die es gerade abzuwerfen galt; in seinen Texten war mit den herrlichsten und erhabensten Bibelworten das Neueste Absurdeste und Verschrobenste immer in Einer Kette verschlungen; sie waren von jenen Absprüngen in geschmackwidrige Unzartheiten ganz überfüllt, die nur schädlich auf die Musik selber zurückwirken konnten, indem sie (wie von jeher alle elenden Texte) aus der vocalen Weise unwillkürlich in die instrumentale hinüberdrängten. Händels spätere Werke dagegen, angelehnt an eine ganze Phalanx geistfreier und sprachgewandter englischer Poeten, waren von jenen Auswüchsen in den Texten fast, in den Tonsätzen völlig frei: dieses Bündniß des britisirten Deutschen mit den britischen Dichtern sollte von den größten Folgen für die Entwicklung der deutschen Dichtung werden. Ihr wäre schwer geworden, den französischen Geschmack blos aus eigener Kraft zu überwinden; der Einfluß der stammverwandten englischen Dichtung war dazu unerläßlich; ihm den Übergang zu bahnen, war Alles vorbereitet. Er drang durch zwei Republiken, Hamburg und die Schweiz, zugleich in Deutschland ein. Die Einwirkung stieß vorzugsweise auf die Seite der aufstrebenden deutschen Dichtung, die dem Religiösen, dem Musikalischen, dem Empfindsamen zugekehrt war. In zwei niederdeutschen Kreisen, den Hamburgern Brockes Richey Hagedorn, und den sogenannten Bremer Beiträgern, aus denen Klopstock hervorging, waren diese Hänge besonders heimisch. Unter jenen suchten die weltsinnigen Richey und Hagedorn die deutsche Welt für die Reize des geselligen Lebens zu stimmen; und Brockes griff mit seinem empfänglichen Sinn für die Reize der Natur in die Herzen, um eine gesteigerte sinnliche Empfindbarkeit zu erwecken. In dem anderen Kreise, in dem man sich von Freundschaft und Liebe zur Dichtung begeistern ließ, herrschte eine sentimental elegische Stimmung vor, die in der sympathischen Theilnahme an den zum Theil leidigen Geschicken der verbrüderten Freunde ihre Wurzel hatte. Auf Brockes wirkten Thomson und Young in unmittelbarer Anregung; er übersetzte Beide, die auf die erhöhte Sensibilität in Deutschland die stärksten

Einflüsse übten. Auch auf Klopstock, der von einem tiefen Haß gegen die Verstandesdürre und Prosa der französischen Dichtung, von einem bewundernden Neide und wetteifernden Ehrgeize gegen die Engländer erfüllt war, wirkten Beide mit Milton in eben so unmittelbarem Anstoße. Brockes und Klopstock waren musikalisch gebildet; die Einwirkung der Musik auf die edlere Haltung und den gewählteren Ton, auf Geist und Form ihrer Dichtung ist bei Beiden handgreiflich; Empfindung ist Beiden, wie dem Tonkünstler für seine Kunst, die Muse ihrer Dichtung, die nur Rednerin ans Herz sein will, die die Würze der Phantasie, wo sie leer an Empfindung war, verschmähte. In Brockes' Gedichten nicht anders als in Klopstocks Epos ist der Wechsel zwischen gelasseneren recitativischen und gehobeneren hymnischen Stellen überall zu bezeichnen; Klopstocks Beschäftigung mit der Ode ist der eigentliche Ausdruck seines zwischen Ton- und Dichtkunst geschlossenen Bundes, deren schöpferische Eintracht (sang er) ihn mit dauernder Glut durchströmte. Die Ode will Gesang sein ohne Musik, sie biegt daher dem verstandhaften logischen Redegange aus, um sich wie die Musik frei nach dem Zuge der Affecte bewegen zu können; Klopstock bildete sich aus Bach- und Händel'schen Rhythmen neue Versmaaße in dieser Gattung, in der er zum erstenmal der deutschen dichterischen Sprache durch das Lauschen auf den musikalischen Tonfall jene klassische Reinheit gab, von der wir die Epoche einer neuen Kunstbildung in Deutschland datiren. Zu beiden Männern trat Händels Kunst in unmittelbare Berührung. Brockes' Passion war 1716 von Händel gesetzt worden; für Klopstock war des Tondichters siegreiches Auftreten in England ein erster Triumph der Deutschen über die beneideten Briten. „Wen haben sie, sang er, der kühnen Flugs wie Händel Zaubereien tönt? Das hebt uns über sie!“ Händels Einfluß war daher unmittelbar im Spiele bei der großen Arbeit, in unsere Dichtung den Geistesfunken zu schlagen, der die Schlacken der Gefühlshärte und der Geschmacksrohheit ausschmolz, woran ihr Gedeihen seit Jahrhunderten stockte. Man weiß, wie sich seit Klopstocks Auftreten zuerst in der Zeit der

religiös-seraphischen, dann der Sterne-Yorick'schen, dann der Ossianischen Empfindsamkeit das Gefühlswesen in Deutschland selbst bis zu einer fieberischen Ueberreizung steigerte, die aber allein vielleicht fähig war, das Eis der französischen Schuldoctrin zu brechen und zu schmelzen. Ohne den Fluß, der durch diese neue, von so mächtigen Erzeugern und Erziehern ausgegangene Empfindungskraft in die deutsche Sprache gebracht ward, wären wir wer weiß wie lange noch in die Wege Voltaire's und der Encyclopädisten verstrickt geblieben: man denke sich die deutsche Dichtung initiirt durch Wieland, ohne den Vorgang und Gegensatz Klopstocks, und mache sich eine Vorstellung von dem was geworden wäre!

Mit dieser Bedeutung der Händel'schen Tonkunst für die Belebung der gefühligen Elemente in der deutschen Dichtkunst ist eine weitere, noch greiflichere Einwirkung ganz enge verwebt. Mit seiner gesunden Sinnes- und Empfindungskraft hängt jene treue gegenständliche Auffassungs- und Nachahmungsgabe Händels unmittelbar zusammen, die die letzten Geheimnisse seiner Kunstmeisterschaft in sich schließt. Dasselbe Ohr, das den gröberen Lauten der äußeren Natur kunstbildend die schönen und seelischen Seiten abzulauschen vermochte; dasselbe Ohr, das die zartesten leisesten dem gemeinen Ohre unvernehmbaren Äußerungen der geheimsten Seelenregungen auszuhören verstand; dasselbe Ohr das der gesprochenen Sprache feinsinnig den Empfindungston als den Keim der Tonkunst abzupflücken wußte; dasselbe Ohr hörte auch aus den schriftlichen Überlieferungen untergegangener Jahrhunderte und Jahrtausende den Ton der Zeiten heraus; das längst Verschollene und stumm Gewordene klang ihm noch lebendig, so daß er es, ein Ausleger der Gefühlssprache anderer Zeiten und Völker, in den Zungen seiner Umgebung zu neuem Laute belebte. Durch diese Gabe, die vor ihm unter den Poeten germanischer Stämme nur Shakespeare besessen, Gryphius nur angestrebt hatte, ist er der Bahnöffner zu jener Objectivität, jener vielseitigen Empfänglichkeit und weltbürgerlichen Nachbildungsfähigkeit geworden, die wir Deutsche uns eigenthümlich rühmen. Wie viele angeborene Anlage

in allen den deutschen Hauptpflegern dieser Virtuosität, sich in aller Völker und Zeiten Sinnesart zu versetzen und sie nachahmend zu treffen, gelegen war, keine Eigenschaft läßt sich in der Geschichte der deutschen Bildung so in Einer Kette von Glied zu Glied zurückverfolgen zu dem ersten Besitzer und Pfleger dieser Gabe; der Urlehrer ist Händel. Die Schlegel hatten sie von Göthe erlernen können, Göthe nach Einer Seite von Voß, nach den verschiedensten von Herder; beide Letzteren hatten sie von Klopstock überkommen, der ein ganz Anderer in seinen Bardischen, Horazischen und Davidischen Oden ist; Klopstock hatte zu seinen christlichen und hebräischen, neu- und alttestamentlichen Bildern keine Farben so nahe liegen wie die Händel'schen. Hatte er diesem doch mehr als alles dieß, hatte er ihm doch offenbar die ganze Anregung zu dem großen Gedichte zu danken, das ihn unsterblich gemacht hat. Von dem Gedanken erfaßt, die stümperhaften Dichtungsversuche der Didaktiker mit einem großen poetischen Wurfe zu durchbrechen und zu diesem Zwecke das Epos wieder zu erneuern, war Klopstock zwischen zwei Richtungen, der weltlich-patriotischen und der christlichen, getheilt. In der einen und anderen Richtung hatten sich vor ihm unberufene Poeten, die Postel und Bodmer, versucht; mit dem Gedanken größerer geistlicher Dichtungen war die Zeit langeher beschäftigt gewesen; selbst Leibnitz hatte 1711 die Idee zu einem olympischen Poeme angegeben, das den Fall Adams und die Erlösung durch Christ besänge. Adams Fall war durch Milton besungen worden, zu einer Zeit, wo sich nach des Dichters Auffassung in seinem Vaterlande jenes älteste Schauspiel verlorener Freiheit wiederholt hatte. Er hatte auch die Erlösung zu singen unternommen, aber dieß war dem puritanischen Sohne einer harten rauhen, von unbarmherzigen alttestamentlichen Gerechtigkeitsbegriffen bestimmten Zeit mislungen. Jetzt ein Jahrhundert später, in einem Zeitalter der Humanität, da Duldung Milde und Erbarmen der allgemeine Loosruf war, sang Händel dieß Erlösungswerk in seinem Messias, der Klopstock in seinem Schwanken zwischen vaterländischen und christlichen Stoffen entscheiden mußte. Seine Messiade ist wie eine Uebersetzung des Händel'schen

Messias ins Poetische, wovon der musikalisch-oratorische Charakter des ganzen Werkes das beredteste Zeugniß gibt. Der eifersüchtige Nebenbuhler der Engländer lechzte nach dem Ruhme, neben den großen Milton gestellt denselben Sieg poetisch zu feiern, den Händel musikalisch errungen hatte.

Es könnte uns näher zu liegen scheinen, von Händels Einwirkungen auf die deutsche Tonkunst, als auf die deutsche Dichtkunst zu reden; es charakterisirt aber wesentlich die offenbarende Bedeutung seiner Einflüsse, daß seine geschichtliche Stellung an den ersten, man möchte sagen vor den ersten Ursprüngen der neuen Geistesbildung Deutschlands zu suchen ist, und nicht in deren weiteren Entwickelungen, in welche die Erneuerung der deutschen Tonkunst verwoben ist. Man kann in Glucks und Mozarts Leben genau beobachten, wie sie von den Anregungen der deutschen Literatur, wie sie — der Eine von Klopstock, der andere von Göthe erfaßt — von einem Ehrgeize ergriffen waren, sich den Leistungen der emporsteigenden Dichtung musikalisch gleich zu stellen; Händel ist in seinen Einflüssen auf Klopstock der Einleiter und Vorläufer dieser ganzen Geistesbewegung, wie Leibnitz der Urheber der philosophischen Bildungen der späteren Zeiten war: dieß rechtfertigt den stolzen Ausspruch, es sei in der ganzen Musikgeschichte kein Beispiel weiter zu finden, daß ein anderer Tonkünstler in der Bildungsgeschichte irgend eines Volkes eine ähnliche Bedeutung gehabt habe. Auf die Wiedergeburt der heimisch deutschen Tonkunst hat übrigens Händel gleichfalls seine unmittelbaren Ueberwirkungen geübt; sie konnten nur seiner Entfremdung wegen nicht füglich in etwas anderem als in einer allgemeinen Anregung bestehen. Die Haydn Gluck und Mozart hatten noch lange, nachdem Händel die fremden Fesseln abgeworfen hatte, an dem Joche der italienischen Musikherrschaft zu tragen. Alle drei haben, wie Händel auch, wie fast alle großen Tonkünstler, eine zweite Bildungsperiode erlebt, in der sie zu einem erweiterten Begriffe von ihrer Kunst, zu einer Reform ihrer Kunstübung gelangten. In England ist es nun sehr wohl bekannt gewesen, daß die beiden Ersteren den Anstoß zu dieser Krise, die ihre

Abwerfung des Fremdenjoches entschied, nur durch ihren Aufenthalt in London, d. h. nichts anderes, als durch Händel erhalten haben: denn es gab keinen andern Tonkünstler von irgend einem Werthe in dem thatfrohen Volke, das wie die Sparter im Alterthum die besten Tonkünstler an sich zog und zu seinem Segen in treuer Anhänglichkeit pflegte, ohne sie zu erzeugen. Daß Haydn ohne jenen Aufenthalt in London den Weg in seine zweite vocale Periode nicht gefunden hätte, daß ohne ihn seine Schöpfung, das Werk auf das er selbst den höchsten Werth legte, nie entstanden wäre, bezeugte einer seiner größten Verehrer, Burney; dem wieder Gluck selber gestand, daß ihn England erst auf den Gedanken gebracht habe, sich bei seinen dramatischen Schöpfungen hinfort nur von dem Studium der Natur anleiten zu lassen. Es ist nun aber in hohem Grade lehrreich und merkwürdig, wie diese beiden reformirten Fortsetzer von Händels Reform in verschiedener Weise abweichend Jeder einen anderen charakteristischen Zug derselben fallen ließen: Haydn gab in seinen Oratorien wie Händel die Bühne auf, aber auch die dramatische Form und Action, die Händel festhielt; Gluck hielt die dramatische Form fest, aber auch die Bühne die Händel fallen ließ; er wollte zu der Zeit, da die Metastasio und Zeno textlich die Oper zu ihrem antiken Ausgangspuncte zurückführten, musikalisch dasselbe thun, indem er wie Händel aus den romantischen zu den einfachen antiken Stoffen zurückging und die hohle Melodistik der Italiener fahren ließ. Dieß Festhalten am Theater war übrigens nicht das einzige, worin Gluck von Händel abwich. Er war sichtlich von dem Ehrgeize bewegt, dasselbe was Händel in London geworden war als Deutscher in Paris werden zu wollen, wo er mit seiner reformirten Oper den Beifall der Encyclopädisten zu erwerben sicher war. Seine Rückkehr zu der antiken Einfalt ward aber auf dem französischen Boden unwillkürlich ein Seitenstück zu Voltaire's Erneuerung Racine's; die französische Rhetorik, die romanische Auffassung des Alterthums blieb in seiner Musik hängen, wie in den Tragödien Racine's, dessen Iphigenie man ihm bearbeitet hatte; so daß Viele in dem deutschen Franzosenhasser, dem Freunde Klopstocks, dem Bewunderer der Engländer und Hän-

dels doch nur einen Erneuerer und Verbesserer der Lully und Rameau erkennen wollten. Dem gegenüber war es sehr charakteristisch, wie bei Händel schon in seinen früheren Bearbeitungen Racine'scher Texte (der Esther und Athalia) die deutsche Empfindungsweise überall durchgebrochen war, und wie er dem ächten Geiste des griechischen Alterthums nahe zu rücken wußte, zu dem die deutsche Natur in weit engeren Beziehungen steht als die romanische.

Einwirkungen Händels auf die sittlichen Zustände in England.

Die Wirksamkeit Händels über die unmittelbare Sphäre seiner Kunst hinaus ist nicht auf seine ästhetische Überwirkung auf die deutsche Geistesbildung beschränkt. Noch bei seinen Lebzeiten begannen in England Einflüsse seiner Tonwerke auf das sittliche und politische Leben merkbar zu werden, die von dem höchsten Interesse für eine geschärftere geschichtliche Beobachtung sind. Wir haben diese Kenntniß ganz der eindringenden Forschung Chrysanders zu danken, und berichten darüber wesentlich in seinen eigenen Worten. Schon in Händels frühester Jugend bei seinem Auffenthalte in Rom 1708 bereitet uns der Biograph darauf vor, daß dort bereits seine arkadischen Freunde den jungen Mann, als sie ihm die Aufgabe stellten in „Zeit und Wahrheit" den Kampf der sittlichen Mächte mit den Reizen des Sinnenlebens darzustellen, auf seinen künftigen Beruf angesehen hätten, „das sittlich rathlos und haltlos gewordene Leben, so weit es ästhetisch möglich war, wieder geordnet hinzustellen"; zweimal griff der gereifte Mann und der Greis 1737 und 1757 auf dieß Jugendwerk überarbeitend zurück. In diesen späteren Jahren war er dann in der That mehr und mehr der Ordner, der Zuchtmeister geworden, der weder Purcell vor ihm noch Mozart nach ihm war, „die Beide so ernst sie die Kunst, so leicht das Leben nahmen." Bei Erwähnung des großen Preises, den Macaulay an Addison ertheilt, daß er durch seine Satire eine große moralische Umwälzung hervorgebracht, daß er die verderbliche Ansicht gebrochen habe, als ob zwischen Genie und Lüderlichkeit eine nothwendige Beziehung bestehen müsse, bezweifelt Chrysander, daß Addison diese nachhaltige Wirkung ausgeübt habe. „Noch zwanzig Jahre nach Addison, sagt er, blieb der Gesellschaftszustand in England den bedenklichsten Schwan-

kungen — ausgesetzt, blieb haltlos in der Kunst wie in den Sitten, bis dann gegen die Mitte des Jahrhunderts hin im Bund mit unvergänglichen Kunstwerken, zum erstenmal nach dem Elisabethischen Zeitalter, wieder eine feste Volkssittlichkeit hervortritt." Die Mitwirkung der Händel'schen Tonkunst zu dieser Sittenkrise läßt sich, wie seine ästhetische Wirkung in Deutschland, zunächst und am greiflichsten an die Erscheinung anknüpfen, daß eine größere Empfindungskraft, eine epidemische Verbreitung menschlicher Gefühlswärme die Gesellschaft zu durchdringen begann. In England wich damals „die frühere Herzlosigkeit gegen Arme, Verwaiste, Verstoßene, Schuldgefangene einer edleren Mildthätigkeit"; die Entstehung von Hülfsvereinen, Hospitälern und ähnlichen Wohlthätigkeitsanstalten sind die urkundlichen Zeugnisse dieser Änderung. Unter ihnen war der Verein für arme Musiker und das Findlingshaus, zu deren Entstehen und Bestand Händel ein großes hinzuwirkte; für das Findlingshaus führte er jährlich den Messias in der Kapelle des Hospitals auf. Er der von Natur bis zur Verschwendung wohlthätig war, und selbst dann blieb als er persönlich am Rande des Ruins war, Er stand „in Erster Reihe neben denen, welche die Leiden der Menschheit durch Wohlthun und bessere Erziehung der Jugend zu beseitigen oder doch zu lindern hofften: ein Streben, der damaligen Zeit durchaus eigenthümlich und ein Arbeitsfeld der reinsten Tugend, in dem die ersten Strahlen des anbrechenden Humanitätszeitalters aufleuchten." Die Eingriffe der Händel'schen Tonkunst reichten aber weiter, als auf diese Unterstützung werkheiliger Thätigkeit. Seit jener mehrfach erwähnte erste Bewunderer des Israel, (wahrscheinlich Richard Wesley), über die Aufführung dieser Hymne von der Harmonie des Herzens unseres Tondichters so hohe Begriffe wie von der Gewalt seiner Einbildungskraft und der Größe seines Kunstgeschickes empfangen, und die Stätte dieser Musikleistungen in heiligerer Stimmung selbst als die Kirche zu betreten gemahnt hatte, waren seine Werke allen Besseren und Edleren zu einer weit anderen Achtsamkeit empfohlen, als mit der man gemeinhin der gemeinen Alltagsmusik zuzuhören pflegt. Der Messias, der dem

Israel folgte, ist nachher nach Schölchers treffendem Ausdrucke ein Theil der Religion von England geworden: dem dort keine Partei, selbst nicht unter den zelotischsten Geistlichen, vorzuwerfen wagte, was Klopstock so oft hat hören müssen, daß das Kunstwerk die religiösen Gefühle abschwäche durch die Verpflanzung auf künstlerischen Boden. Wir haben von den noch viel späteren Zeugnissen, wie England der Händel'schen Musik in einem ganz andern Geiste lauschte als den wir auf musikalische Genüsse zu richten pflegen, eine Briefstelle Franz Horners angeführt; er gehörte — in späterer Zeit — jenen besseren Kräften der Nation, jenem Geschlechte „jüngerer Staatsmänner von reinerem Charakter an", die zuerst in der Zeit von Händels späterer Wirksamkeit anfingen emporzustreben und an die Stelle der herzensharten eigensüchtigen Staatsleute der früheren Zeit zu treten, deren Parteien Pope damals unter dem Vortritt eines selbstloseren jüngeren Nachwuchses sich auflösen sah, als sich in England eine ganze Umwandlung, Verjüngung und Läuterung des sittlich politischen Lebens vollzog auf gerade so ebenem Wege, wie in Deutschland das sittlich ästhetische Wesen seine Wiedergeburt erlitt, ohne die furchtbaren Stöße der Erschütterung und Umwälzung, die Rousseau's Thätigkeit in Frankreich vorverkündigte. Chrysander, indem er auf diese sittigenden Wirkungen der Tonkunst jener Tage hinweist, deutet auch auf ihre Überwirkungen auf die gereinigten patriotischen Gesinnungen hin, den Wunsch nicht verhaltend, daß unsere wahren deutschen Patrioten auf das Verhältniß der Werke dieses Künstlers zum Leben ihr ganzes Nachdenken richten möchten. Der begeisterte Wesley schrieb von dem Israel, was Jeder unter uns über diesem Werke, über Maccabäus Athalia Debora nachempfinden kann: wenn ein Geschmack an solcher Musik „sich allgemein in einem Volke verbreitete, dieß Volk dürfte bei einer gleichen Gelegenheit, sofern ihm eine solche zustoßen sollte, dieselbe Befreiung erwarten, welche diese Preislieder feierten!" Die Stelle, fügt Chrysander hinzu „deutet geradesweges auf den Kern der Wirkung, die von Händels Kunst immer ausgehen muß, wo sie in ihrer Eigenartigkeit und Reinheit aufgenommen wird." Daß aber die Verbindung, die von diesen

Männern damals und heute zwischen der Händelschen Musik und dem englischen Volks- und Vaterlandsgefühle behauptet wird, in Wahrheit bestehe, dafür gibt es fast — was sonst in solchen Dingen unmöglich ist — ein pragmatisches Zeugniß. Die eben in jenen Zeiten entstandenen englischen Nationalgesänge Rule Britannia und God save the king sind von zwei begeisterten Verehrern Händels, Arne und Carey, verfaßt, das letztere in gerader Anregung von Händels Chor God save the king in der Athalia. So ward denn das trockene Wort, das Händel selbst einst bei Gelegenheit seines Messias zu Lord Kinnoul sagte, daß er mit dieser Musik über eine flaue Unterhaltung hinaus auf die sittliche Erhebung der Menschen wirken wolle, zu wirklichen geschichtlichen Thaten. Die Zeitgenossen rühmten ausdrücklich von seiner Tonkunst, was Shakespeare's Umgebung von dem Drama jener Zeiten pries: daß sie die Leidenschaften beschwichtige, aber auch mit Muth durchglühe, die trauernden Seelen in Frieden spreche und die Herzen zu allem Edlen erhebe. Er wie Shakespeare wollte in seinen Kunstwerken der Zeit einen Spiegel vorhalten, nicht um in gerader Lehre sittliche Wahrheiten zu verkünden, nicht um lebendig wirkende Triebfedern eigenschaffend in die Seele einzupflanzen (das vermag keine Kunst), wohl aber um die im Keime vorhandenen zu befruchten. Der Dichter hätte bei dieser Tendenz kaum umgehen können, im Großen eine Richte seiner eigenen Lebensweisheit anzugeben; der Tondichter hat auch zu einem bloßen Wink hierzu in seiner Kunst kein Mittel. Um so seltsamer ist es, daß wir gleichwohl meinen, an Einer Stelle Händel auf denselben Kern antiker Sittenweisheit hindeuten zu sehen, auf den auch Shakespeare durch seine großen Lebenserfahrungen hingedrängt worden war. Im dritten Theile des Allegro, den sein Freund Jennens mit seinem Willen und Wissen in einem ausdrücklichen sittlichen Zwecke dem Milton'schen Gedichte hinzugedichtet hat, ist diese Weisheit in zwei Sätzen niedergelegt, die jene Wahrheiten andeuten welche in Shakespeare wie in der alten Tragödie so laut verkündigt werden: daß wenn Thaten allein dem Leben Stärke und Fülle eben, das Maas allein den Reiz und die dauernde Frucht hinzugeben

kann; daß das sittliche Maas und die mittlere Lage und Stimmung der Seele als das glücklichste zu preisen ist, das dem Menschen zum Loose fällt.

Sittliche Kraft der Tonkunst.

Es ist von keiner kleinmeisterlichen Sittendoctrin die Rede, wenn wir die sittliche Kraft der Händel'schen Tonkunst betonen. In jenen Zeiten mag mancher Tonsetzer über manchen Texten die Meinung gehegt haben, mit der Einschärfung einzelner sittlicher Motive auf die Massen wirken zu wollen; schon der würdige Krause hat in eben jenen Zeiten, die über den ethischen Beruf der Kunst anders dachten als die Gegenwart, über solche Versuche mit platten Worten geurtheilt: man verlange an die Musik was sie nicht leisten könne, wenn man dergleichen moralistische Forderungen an sie stelle. Daß die Tonkunst zu unmittelbarer Erweckung sittlicher Gesinnung oder einer auf Einsicht und Grundsatz ruhenden Tugend nichts vermöge, das wußten auch die Alten, die doch von der ethischen Macht dieser Kunst so hohe Begriffe hatten, die selbst in den ersten Elementen und einfachsten Manifestationen der Musik geistige und sittliche Kräfte erkennen wollten. Aber vielleicht schon darum, weil sie so thaten, hätten die Alten wenig von der besonderen sittlichen Bezweckung des einzelnen Musikstückes gehalten, da sie Alles, was in der Wirksamkeit der Tonkunst sittenadelndes gelegen war, in ihrer Natur und Wesenheit ganz im Allgemeinen gelegen sahen. Tugend und Sitte ist uns nach Aristoteles nicht angeboren von Natur; denn Alles was von Natur ist, das gewöhnt sich nicht anders; der niederfallende Stein geht nie aufwärts, die aufsteigende Flamme nie abwärts. Nur die Anlage zur Tugend ist uns angeboren, die durch Gewöhnung in der Erziehung des Kindes, durch Grundsatz in der Selbstzucht des reifen Menschen auszubilden unsere Aufgabe ist. Für die Gewöhnung aber zu guter Sitte ist die Musik das erste und kostbarste Mittel, weil sie die ursprünglichste unserer Seelenkräfte, die Grundlage aller anderen, Gefühlswesen und Gemüthsleben, zu bilden ihrer ganzen Natur nach geschaffen und bestimmt ist. Alles richtige Handeln hängt ab von richtigem Begehren und Verabscheuen, Lieben und Hassen; Haß und Liebe aber, Ab- und

Zuneigung wurzeln in Lust und Unlust; die Grundaufgabe aller Erziehung ist daher, den Menschen von früh auf zu gewöhnen, am Rechten Lust und Unlust zu haben, weil die Keime aller Sittlichkeit nirgends so sicher nachzuweisen sind wie in den schönen Gefühlen menschlicher Sympathie, weil sich auf dem Fundament des Gefühlswesens der Bau der ganzen sittlichen Natur aufsetzt, weil jede Kränklichkeit, jede Verirrung der Gefühle (zu weinen mit dem Fröhlichen, zu lachen mit dem Traurigen,) eine Verirrung unserer Leidenschaften zur Folge haben würde, zu hassen wo wir lieben, zu lieben wo wir hassen sollten. Lust und Unlust nennt daher Aristoteles das Kriterium des sittlichen Charakters, in sie setzt er die Quelle der Tugend, weil jeder Seelenzustand darin seine Natur hat, wodurch er entsteht und genährt wird. Ehe also der jugendliche Geist noch den Begriffen gewachsen ist, gleich im zartesten Alter das man doch nicht ohne alle Pflege lassen will, soll man die Knaben, die zu Sang und Spiel und Nachahmung von früh auf geneigt sind, bei diesem willigen Gemüthe fassen mit dieser Kunst, die so wohl geeignet ist der lebhaften Kindernatur von den ersten Geistesregungen auf, wie eine geheime Arznei die Seele beschleichend, die Gewöhnung beizubringen, ihre natürlichen Triebe zum Spielen und Nachahmen am Edelsten zu üben, sie unter Einpflanzung einer recht gerichteten Gefühlsweise auf den Weg zu leiten, die angeschauten Bilder der Kunst zu Vorbildern zu benutzen, die vorstimmen sollen, sich in Leben und Wirklichkeit gleicher Weise zu verhalten. Wie die Gymnastik dem Körper neben der Kraft zu seinen Verrichtungen vor Allem Anstand und Maas in seinen Bewegungen angewöhnt, so sollte ihr pädagogisches Gespiel, die Musik, gleich in dem Alter da sich das Kind noch ordnungslos wie das Thier bewegt, die Seele zu der Eurhythmie und Harmonie vorbilden, die sie geneigt macht, im reifen Leben die Triebe und Leidenschaften nicht der blinden Nöthigung der Natur zu überlassen, sondern in das Bett eines geordneten Laufes zu leiten. Die Vorbedingung für eine solche Wirksamkeit der Musik war die weise, bei uns leider vergessene Einschränkung, daß die musikalische Bildung nur auf Kenntniß und Beurtheilung, nicht

auf Ausübung der Tonkunst, auf Geschmackbildung nicht auf Kunstfertigkeit gestellt war. So wenig man durch die Gymnastik Athleten und Seiltänzer bilden wollte, so wenig durch die Musik Virtuosen, welche die Eitelkeit mit ins Spiel bringend sich selbst, und durch ihre bereitwillige Anbequemung an den Geschmack der Menge die Kunst verderben. So vom Misbrauche möglichst ferne gehalten, wird die Musik in Wahrheit eine Schule der Gemüthsstimmung und Gefühlsgewöhnung werden, eine gesunde Atmosphäre, in der die Seele zu natürlichen sittlichen Instincten erwächst, das geeignetste Werkzeug für die pflegende Hand, die den harten Grund der Gefühllosigkeit in dem Kinde umzuroden, das Unkraut der Selbstsucht das die Gefühle so leicht erstickt auszujäten, und die ersten Sprossen der Gefühle in ihrer ersten Biegsamkeit gerade zu richten bemüht ist, in denen der wahre Grundstoff der Sittlichkeit liegt da in ihnen alle Neigungen, in den Neigungen alle Strebungen wurzeln. Für das reifere Alter wird dann die begriffene Kunst, nach den Erfahrungen der Alten, eine höhere Schule zu verfeinerter sittlicher Empfindbarkeit aus verfeinerter Kunstbetrachtung. Durch ihre innewohnende harmonische Natur erhält die Musik die heilende und heiligende Kraft, daß sie durch die Gemüthserheiterung die sie gewährt förderlich wirkt auf alle die Empfindungen, die der Menschlichkeit, der Milde und Sanftmuth am verwandtesten sind, daß sie bändigend zähmend beschwichtigend wirkt auf alle Rohheit, Verwilderung und zu heftige Bewegung des Gemüthes, daß sie jene Mäßigung angewöhnt, die den Alten, welche die Tugend in einer Mitte zwischen entgegengesetzten Extremen gelegen sahen, die günstigste Grundstimmung der Seele zur Sittlichkeit sein mußte. Die Menschen, die für diese harmonische Gewalt der Musik völlig unzugänglich waren, die „unerreglicher als der stürmische Kriegsgott, als der Blitzstrahl und der Adler des Zeus" zurückbebten vor der tönenden Stimme der Pieriden, die nannte die alte Weisheit die Feinde aller Götter, wie den hunderthäuptigen Typhon dem der Aetna auf die zottige Brust gewälzt war; wie die Weisheit neuerer Zeiten den Fühllosen, den die Eintracht süßer Töne nicht rührt, zu Verrath zu Raub und Tücke

tauglich nannte, die Regungen seiner Geister dumpf wie die Nacht, seine Neigungen düster wie den Erebus. In solchen tonlosen Seelen sahen die Alten Barbarennaturen, die mehr in die Volkswesen gehörten, die wie die thierischen Opiker und Lukaner oder die wilden Iberer und Garamanten des Sinnes für Musik ganz entbehrten. Im Schooße des hellenischen Volksthums glaubten sie auch bei den rohesten Menschen von den stärksten Leidenschaften an die reinigende und heiligende Macht der Musik: dieselbe kathartische Kraft, die Aristoteles der Tragödie zuschrieb, die in ihren erschütternden Bildern von den allgemeinen, durch die innewohnenden Gesetze der Natur bedingten Schicksale aller überhobenen Leidenschaft läuternd und reinigend auf die Gefühle der Furcht und des Mitleids wirkt, soll nach ihm auch die Musik auf unsere Gemüthsbewegungen üben. Mit diesen Vorstellungen von der Tonkunst sahen sie die Alten als die natürliche Vorbereitung für die Philosophie an, die das in ihr begonnene Werk der Bildung und Sittigung dann zu vollenden habe; so wie sie Luther in ähnlicher Auffassung eine halbe Zuchtmeisterin nannte, der er neben der Theologie, die ihm die höchste Weisheit war, die nächste Stelle gab. Gleichmäßig sind sich demnach die verschiedensten Menschen in neuer und alter Zeit, ein Plato und Aristoteles, ein Pindar und Aristides Quintilianus, ein Luther und Shakespeare in diesen großen Begriffen von der Tonkunst und ihrer sittlich-geistigen Bedeutung begegnet.

Es läßt sich übrigens noch bestimmter angeben als die Alten thaten, worin diese außerordentlich vorbildende, wohlstimmende, läuternde Wirkungskraft der Musik gelegen ist. Sie ist, obwohl die Kunst, die sich nur um das Gefühlswesen dreht das der Mensch auf eine Strecke mit dem Thiere gemein hat, obwohl die Kunst, deren seelische Wirkungen mehr als die jeder anderen auf sinnliche Bedingungen zurückweisen, von allen Künsten die in sich selbst idealste, und vor jeder anderen die Seele auf das Ideale hinzurichten befähigt, ja mehr noch genöthigt als befähigt. Die Poesie kann alle ihre ideellen Vorzüge verscherzen und zu Grunde richten durch einen realistisch-niedrigen, sittlich-wüsten, geistig-verzerrten Inhalt: die Musik, selbst

wenn sie durch ihre Gesellung zu solch einer Poesie in die tiefsten Tiefen der Gemeinheit mit herabsteigen wollte, kann mit dem, was sie hinzubringt, das Schlechte nicht mit ausdrücken, sie kann es — selbst wenn es wider ihren Willen geschähe — nur ermäßigen, verbessern, ja verdecken. (Hier hätte, wenn dieß schlaffe Zeitalter das Bekenntniß zur Sittlichkeit nicht für eine Schwachheit hielte, hier hätten sich die Freunde der Instrumentalmusik Waffen holen können für ihre Anfechtung der Verbindung der Tonkunst mit der Dichtung; nur daß freilich die Träumerei und gedankenlose Duselei, zu der die wortlose Musik anleitet, leicht ein größeres Laster ist, als alle zu welchen schlimme Dichterworte verführen könnten!) Die Musik weiß nicht böse zu sein. „Sie hat, sagte Luther, nichts zu thun mit der Welt, nicht vor Gericht noch in Hadersachen; man vergißt über ihr alles Zornes und Unkeuschheit, Hoffahrt und anderer Laster.“ Da sie Handlungen und Gesinnungen und Denkarten nicht auszudrücken vermag, so können die schlechtesten Worte keine Bestätigung, geschweige eine Verschlimmerung durch ihre Töne erhalten, denen Bosheit und Verworfenheit auszusprechen nicht gegeben ist. Die Musik kann ferner nicht unwahr sein. Die Sprache der Verstellung, der Lüge, der Falschheit, haben wir gesehen[1], ist ihr fremd und unmöglich, weil sie ganz in der Sphäre des naiven unmittelbaren Gefühls weilt, das sich selbst nicht verleugnen und verstellen, das nur verstellt werden kann durch verderbte und verderbende Verstandes- und Willenskräfte, denen die Tonkunst nicht zu dienen weiß. Hat die Tonkunst so ein Prinzip des Guten und Wahren durch ihren Ausschluß des Gegentheiles in ihr Wesen eingesenkt, so hat sie das Prinzip des Schönen in sich gebunden wie keine andere Kunst. Sie, die sich nicht anders als harmonisch und melodisch zu äußern vermag, weiß sich selbst überlassen, wenn sie nicht durch verkehrte Bildung der Tonmeister in ihrem Wesen verkehrt worden ist, nicht unschön und häßlich zu sein. Selbst wo sie die zügellosesten Leidenschaften in den wildesten Formen darzustellen unternimmt, ist sie durch das ihr innewohnende gesetzliche Maas nothwendig gedämpft und in geordnete Grenzen gebannt. Ihr Unschönes besteht in dem Dishar-

[1] Oben S. 302.

monischen, das in sich sofort zur Auflösung drängt, das von dem empfangenden Gehörsinn in unerbittlicher Strenge zur Auflösung gedrängt wird, weil das Ohr nach seiner Organisation bizarre Mißklänge nicht in der Art aushält, wie das Auge (das, seinen gegenständlichen Functionen nach, bei den aufgenommenen Vorstellungen sofort den aufklärenden Verstand zu Hülfe ruft,) das sichtbar Häßliche und Widrige auszuhalten vermag. Wir priesen an Shakespeare als das Höchste der künstlerischen Durchbildung, daß seine Dichtung in allgemeinster Zusammenfassung nichts so vollständig charakterisirt, als sein eigener Spruch von der Verbindung des Wahren Guten und Schönen. In der Tonkunst ist unseren Sätzen nach diese Verbindung von Natur aus schon gegeben. Sinnige Denker würden noch hinzufügen mögen, daß sie über diese Verbindung hinaus noch ein Prinzip des Heiligen in sich schlösse. Auch in dieser geistigsten Beziehung verknüpft sie die entlegensten Enden der Dinge auf die natürlichste Weise: die Unschuld der Kinder, die nicht unwahr fühlen, nicht sündhaft handeln, nicht anmuthlos sich bewegen können, mit der Reinheit der himmlischen Wesen, die die christliche Mythe und Kunst auf den schuldlosen Kinderstand zurückführt, der ein Idealbegriff der christlichen Heiligung ist. Die Musik ist daher in ihren Anfängen überall heilige Musik gewesen, der Aristoteles vorzugsweise jene Kraft der Läuterung, der Katharsis, zuschrieb. Es ist mit allem dem nicht gesagt, daß die Tonkunst nur solche reine und reinigende Wirkungen üben könne, und überall und immer üben müsse; es gibt nichts noch so Großes was nicht durch Misbrauch in sein Gegentheil verkehrt werden könnte. Zur Leidenschaft überspannt nützt die Liebe zur Musik, wie alle andere Leidenschaft, den Geist und die Seele ab und reibt sie auf. Die Alten beobachteten sehr wohl, zu welchen Verderbnissen der gesammten Nationalbildung die Pflege dieser Kunst bei den schlechtmusikalischen, durch das Übermaaß des Musiktriebs verweichlichten asiatischen Völkern geführt hatte. Was würden sie zu einem Zustande sagen, in dem wir, unter dem allzu üppigen Ausbreiten und Gemeinmachen dieser Kunst, heute in Deutschland leben! wo wir unter der Musikübung der My-

riaden von Dilettanten und Virtuosen verschwemmt und überschwemmt sind von einer nur zu- nie abnehmenden Flut eines betäubenden, verdumpfenden, abstumpfenden Musiklärms, der nichts so sicher bewirkt als eine unsinnige Verschwendung von Zeit, von Nerven- und Geisteskraft. Wie anders stand die Tonkunst in jenen anderen Zeiten, da sie großen Bewegungen geschichtlicher Ideen dienstbar wurde, wie damals in der ersten Zeit der Entstehung unserer heutigen Kunst neueren Charakters, da sie im Dienst der Reformation zur Läuterung der Religion mitarbeitete, da die unscheinbaren Choräle eine der geistigen Waffen waren, mit denen man Länder und Völker eroberte! Wie anders stand die Tonkunst, als sie in die Hände der großen Meister gelegt war, die von der ganzen Ehrfurcht gegen die in ihr verschlossenen Heilthümer durchdrungen waren, denen es darum eine heilige und unverbrüchliche Pflicht schien, an den für sich allein schon reizenden Hamen ihrer Kunst nie einen giftigen Köder zu hängen. In solchen Zeiten hat die Tonkunst in Kraft ihrer schönen Natur auch in der neuen und neuesten Welt noch Wunder vollbracht, und größere Wunder als die alten Mythen von ihr erzählten. Die kathartischen Wirkungen, die Händels Kunst auf die ganze neuere Kunstbildung in seinem Vaterlande, die sie auf den sittlich politischen Aufschwung seines englischen Adoptivvaterlandes im vorigen Jahrhundert übte, sind von diesen Wundern. Würden wir diesen lauteren Kunstquell erst in vollem Flusse in unsere heimischen Fluren zurückleiten, die menschliche Natur müßte plötzlich eine ganz veränderte geworden sein, wenn wir nicht neue Wunderwirkungen derselben reinigenden Kraft von ihr erfahren sollten.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.